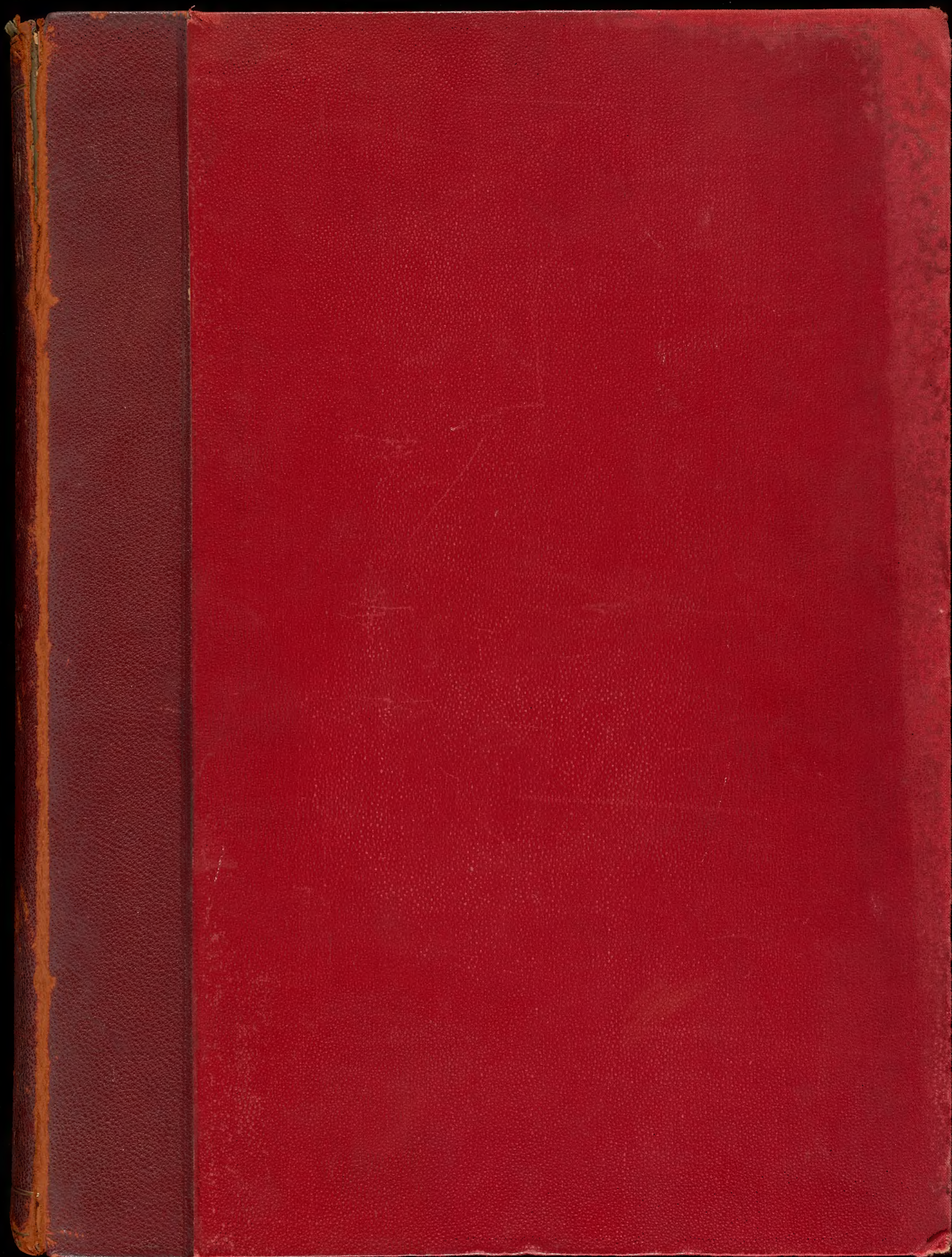



Thomas Brooke F.S.A.
Armitage Bridge.

Weigel

2 Vols

~~10/s/-~~

Sm/s/-

2 Vols

105 plates

COLLECTIO WEIGELIANA.



T. O. Weigel.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

DIE

ANFÄNGE DER DRUCKERKUNST

IN

BILD UND SCHRIFT.

AN DEREN FRÜHESTEN ERZEUGNISSEN

IN DER

WEIGEL'SCHEN SAMMLUNG

ERLÄUTERT VON

T. O. WEIGEL UND DR. AD. ZESTERMANN.

Mit 145 Facsimiles und vielen in den Text gedruckten Holzschnitten.

ERSTER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1866.

INHALT.

Erster Band.

Zweiter Band.

—

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

Erster Band.

Zeugdrucke.

Metallschnitte.

In Metallrahmen eingesetzte Holzschnitte.

Holzschnitte.

Zweiter Band.

Xylographische Werke.

VORWORT.

Johannes Gutenberg ist Jahrhunderte lang als Erfinder der Kunst mit beweglichen Typen zu drucken gepriesen worden. Verschiedene Versuche, ihn dieser Ehre zu berauben, sind fruchtlos geblieben, denn der auf Grund angeblicher Tradition, deutbarer Chronikenberichte und einiger kleinen höchst mangelhaft ausgeführten typographischen Schriftchen gegen ihn erhobene Widerspruch hat die für die mainzer Erfindung laut zeugenden documentarischen Beweise auch nicht im Mindesten zu erschüttern vermocht. Dies selbst wohl erkennend, suchten die Widersacher Gutenbergs undatirte xylographische Einblattdrucke und xylographische Bücher, welche von ihnen für früheste harlemer Erzeugnisse ausgegeben wurden, als Vorläufer den mainzer Meisterwerken der Typographie entgegen zu stellen, und wiesen durch dieses Verfahren der Xylographie einen gänzlich ungerechtfertigten Antheil an der Erfindung der Typographie zu.

Gleichwohl hat die Xylographie für sich allein betrachtet in ihrer Entstehung und Ausbildung für die Kunst- und Literaturgeschichte eine hohe Bedeutung, und ein genaueres Studium ihrer Entwickelung und localen Verbreitung in mehrfacher Beziehung ein nicht geringes Interesse. In dem Streben nun Hollands Ansprüche an die früheste Ausübung der Xylographie zu prüfen und zugleich mit der Geschichte der Typographie und ihrer Ausbreitung in den ersten Decennien seit Jahren beschäftigt, fasste ich den Entschluss: eine Sammlung früher Erzeugnisse der Druckerkunst, das heisst sowohl Abdrücke von für den Zweck der Vervielfältigung gefertigten Platten und Holzstöcken in den verschiedenen Druckweisen, als auch typographischer Drucke anzulegen. Sowohl durch mein Berufsgeschäft als auch durch meine Verbindungen durfte ich hoffen, mich in diesem Unternehmen gefördert

zu sehen, obschon ich mir nicht verhehlen konnte, dass es nur sehr schwer gelingen werde, noch in unserer Zeit meiner Absicht entsprechende Druckerzeugnisse in grösserer Zahl käuflich zu erwerben. Hat doch der Bauernkrieg, vor allem aber die Wuth des dreissigjährigen Krieges die Zufluchtsstätten der Kunst meistens zerstört, die Reformation unendlich Vieles vernichtet und Unkenntniss das Uebrige gethan; dazu kam in der Neuzeit, dass Deutschland von in- und ausländischen Sammlern und Händlern eifrig nach derartigen Schätzen durchsucht wurde. Doch weder die Zerstörungswuth noch die Unkenntniss vermochten den unendlichen Reichthum, den Deutschland von diesen Kunsterzeugnissen einst besass, ganz zu vernichten, so dass es mir trotz des regen Sammeleifers Anderer gelang, in einem Zeitraume von fünfundzwanzig Jahren die Sammlung früher Drucke zusammen zu bringen, welche nachstehend ausführlich beschrieben ist.

Da der Plan, nach welchem ich diese Sammlung anlegte, dem Kenner bei Durchsicht dieses Werkes sich selbst kundgiebt, so habe ich mich nur noch über Stoff und Zeitraum, den dieselbe umfasst, auszusprechen.

Gutenbergs unsterbliche Erfindung beruht bekanntlich auf der Kunst mit einzelnen, beweglichen Buchstaben Worte, Zeilen und ganze Seiten zusammenzusetzen und diese dann mittels Farbe abzudrucken. Sie ist demnach eine von den übrigen Druckweisen vollständig unabhängige Erfindung und steht durch ihre welthistorische Bedeutung weit über diesen.

In welchen Beziehungen sie zu ihren Schwesterkünsten, der Metall- und Holzschneidekunst stand, zu untersuchen, war der Zweck meines Sammelns. Ich hatte demnach das ganze Gebiet des farbigen Abdruckes von Platten und Stöcken in's Auge zu fassen, und die erzielten Resultate haben meine Erwartungen weit übertroffen. Nicht nur war es mir vergönnt ungeahnt frühe Abdrücke von Metallplatten und Holzstöcken zu entdecken, welche die Ausübung der Metall- und Holzschneidekunst zum Behufe des Abdruckes viel früher, als bisher angenommen wurde, hinaufrücken, sondern auch den wesentlichen Unterschied der Abdrücke von Metallplatten und Holzstöcken klar hervortreten zu sehen. Dass diese Abdrücke durch ihr Colorit, durch die Anwendung bestimmter Farben sich nach gewissen Gruppen unterscheiden und selbst die Orte ihrer Entstehung kundgeben, war sodann eine für die Geschichte der Druckerkunst höchst wichtige Entdeckung. Von nicht geringerer Bedeutung war ferner die Auffindung des merkwürdigen Blattes No. 406 des Meisters 𝔓. 1451, durch welches Deutschlands früheste Ausübung der Chalcographie den italienischen Ansprüchen gegenüber evident festgestellt wurde. Auch die Kenntniss der Zeugdrucke, welche als Producte der Druckerkunst nicht füglich übergangen werden durften, sowie der xylographischen Werke, der Schrotblätter, Spielkarten, Stiche und typographischen Drucke haben durch eine grosse Zahl bisher

ganz unbekannter Erzeugnisse eine ungemeine Bereicherung erfahren, und auf dem Gebiete des Teigdruckes reihen sich durch No. 401 und 402 zwei merkwürdige Blätter an.

Fasse ich das Resultat meines Sammelns und des vorliegenden Werkes zusammen, so ergeben sich für Deutschlands früheste Ausübung des Abdrucks von für den besondern Zweck der Vervielfältigung gefertigten Platten und Stöcken überaus reiche Belege, während es mir nicht gelang für Hollands Ansprüche auch nur ein einziges Document vor 1460 (No. 113), dafern überhaupt die auf diesem Blatte befindliche Inschrift holländisch und nicht flamländisch ist, zu entdecken. Dagegen zeugt ein wichtiges Blatt sogar für Englands Werkthätigkeit von 1450—1470 (No. 109), und für die kunstreichen burgundischen Provinzen sprechen eine Anzahl xylographischer Erzeugnisse von hoher Bedeutung, über deren Entstehung nach Ort und Zeit sich die flamländischen Forscher auszusprechen haben werden.

Dem Zeitraum nach beschränkte ich meine Sammlung auf solche Erzeugnisse der verschiedenen Druckweisen, welche Licht auf die Erfindung, Ausbildung und Verbreitung der Druckerkunst werfen, wogegen ich alle spätern Erzeugnisse, z. B. die Werke Dürer's und seiner Zeitgenossen, als für meinen Zweck zu spät, ausschloss. Nur bei einigen culturhistorisch interessanten Erzeugnissen, z. B. den Metallschnitten No. 69 *a. b.* und den Spielkarten überschritt ich diesen Zeitraum.

Möge das vorliegende Werk Sammler und namentlich die Vorsteher öffentlicher und Privatsammlungen in München, Berlin, Wolfenbüttel, Wien, Gotha u. s. w. veranlassen, ihre Schätze gleichfalls zu veröffentlichen, damit es möglich werde, auf Grund dieser und der Sammlungen des Auslandes eine möglichst vollständige Geschichte der Druckerkunst gründlich zu bearbeiten, wozu C. H. von Heinecken durch seine *Idée générale*, selbst bei dem wenigen damals bekannten Material, ein vortreffliches Vorbild gab.

Meinen lebhaftesten Dank habe ich Herrn Doctor A. C. A. Zestermann, sowie Herrn Ehrenstiftsherrn F. Bock und Herrn Doctor A. Andresen für ihre mir geleistete Beihülfe bei Abfassung dieses Werkes auszusprechen. Es gereicht mir ferner zu besonderer Genugthuung hervorheben zu können, dass das ganze vorliegende Werk, mit Ausnahme des für dasselbe verwendeten Papiers und der photolithographischen Abbildung No. 429, in artistischer und technischer Beziehung ausschliesslich aus Leipzigs Kunstwerkstätten hervorgegangen ist. Herr Kupferstecher J. C. Lödel lieferte die Metallschnitte, die Kupferstiche und die Holzzeichnungen, mit Ausnahme von No. 233, 408, 424, 426, 427, 489, welche durch Herrn W. Unger und No. 409, 419, die durch Herrn L. A. Krause ausgeführt wurden. Die Holzschnitte lieferte Herr J. G. Flegel. Der Officin von F. A. Brockhaus, in welcher sich die für die Herstellung eines solchen Werkes erforderlichen Kräfte in jeder Hinsicht vereinigt befinden, wurde die technische Ausführung des Werkes von mir übertragen und hat Herr

Dirigent B. Siegfried mit grossem Verständniss und aufopfernder Mühwaltung, sowie Herr Kupferdruckerei-Factor A. Eichner, dem der schwierige Druck der Kunstblätter und die Anfertigung der Copieen der Zeug- und Teigdrucke oblag, und der Vorsteher der lithographischen Anstalt Herr von Bomsdorff, welcher die Lithographieen meisterhaft ausführte, meine an diese Officin gestellten Anforderungen in hohem Grade gerechtfertigt. Das den Originalen bis zur Täuschung gleichende Colorit wurde durch Herrn F. A. Hauptvogel ausgeführt. Der Einband wurde von Herrn J. R. Herzog gefertigt.

Fünfundzwanzig Jahre sind seit der vierhundertjährigen Gedächtnissfeier Johannes Gutenbergs verflossen. In welcher Weise und mit welchem Erfolge ich meinen bei jener Gedenkfeier gefassten Entschluss: Frühe Erzeugnisse der Druckerkunst als Bausteine einer zukünftigen, auf Documente gegründeten Geschichte der Druckerkunst zu sammeln, zu lösen vermochte, wird die Prüfung nachstehender Blätter ergeben.

Möge ihnen bei der Schwierigkeit des vielfach noch dunkeln Gebietes nachsichtsvolle Beurtheilung zu Theil werden.

Leipzig, im September 1865.

THEODOR OSWALD WEIGEL.

In Vorstehendem hat sich Herr T. O Weigel über Veranlassung, Zweck und Umfang der Sammlung, welche in unserm Werke beschrieben ist, ausgesprochen. Es scheint uns jedoch nöthig, noch Einiges darüber beizufügen, welche Aufgabe wir uns in der Beschreibung dieser Sammlung gestellt haben.

Wir wünschten, wie schon ausgesprochen ist, das Material, welches in unserer Sammlung für die Geschichte der graphischen Künste enthalten ist, möglichst klar vorzulegen, dabei aber auch die historischen Stoffe, welche zur Ergänzung der Culturgeschichte im weiteren Sinne dienen könnten, nicht unbeachtet zu lassen, und durch die Besprechung unserer Sammlung überhaupt das Verständniss des XV. Jahrhunderts, diesem Quelle, aus dem mit unwiderstehlicher Gewalt das Leben der neueren Zeit sich empordrängte, möglichst zu fördern. Den Stoff, welcher diesem Zwecke dienen sollte, haben wir uns dahin zerlegt, dass ein Theil der Beschreibung der Gegenstände als Einleitung vorausgeschickt wurde, ein Theil, natürlich der Hauptheil, in der Beschreibung selbst gegeben, ein dritter Theil

endlich in die besondern Einleitungen und in die Anmerkungen verlegt werden musste.

Als Fragen allgemeinen Inhalts, welche der Leser an uns stellen könnte, erschienen uns folgende.

Woher kommt der ungemeine Reichthum an Bildwerken im XV. Jahrhundert? Woher kommt es, dass der xylographische Druck von Texten auch nach Erfindung der Buchdruckerkunst noch fortgesetzt wird? Wo und wann sind diese zahlreichen Druckwerke entstanden? Es ist begreiflich, dass wir uns bei Beantwortung dieser Fragen hauptsächlich auf die Geschichte der bildlichen Darstellungen beschränken, da die Geschichte der Typographie anderwärts umfänglich und gründlich behandelt worden ist. Diese Fragen haben wir in der Einleitung zu beantworten gesucht, in einer Weise, welche zwar einen gebildeten, aber nicht gelehrten Leserkreis im strengeren Sinne voraussetzt, und in einem Umfange, der mit der Hülfe anderwärts und allgemein zugänglicher Mittel den Zweck, unsere Leser zu einem selbstständigen Urtheile bei Betrachtung unserer Sammlung zu leiten, ermöglicht. Die Beantwortung der Frage über Zeit und Ort der Entstehung der Kunstwerke hat uns auf die Unterscheidung von Kunstschulen und auf die Darlegung der Merkmale geführt, nach denen die Verweisung der einzelnen Werke an einen bestimmten Ort und in eine bestimmte Zeit uns möglich erschien. Da Einzelnes hierüber schon auf Grund unserer Sammlung von Passavant, *Peintre-Graveur* Tom. I, p. 25 ff. und anderwärts gesagt ist, so haben wir uns nur auf Angabe der Merkmale, die sich uns vorzüglich aufdrängten, beschränkt. Sollten wir hin und wieder über die Priorität unserer Beobachtung im Irrthum sein, so bitten wir dies eben für einen Irrthum und nicht für eine Anmassung, die uns gänzlich fremd ist (*Suum cuique*), halten zu wollen. — Eine Aufzählung der Ergebnisse, welche sich aus dem Studium unserer Sammlung gewinnen lassen, haben wir unterlassen; wir glauben diesen Gewinn denen überlassen zu müssen, welche ihn suchen.

In der Beschreibung der Gegenstände unserer Sammlung haben wir uns die möglichste Genauigkeit zur Pflicht gemacht und haben insbesondere auch durchgängig nicht nur die Texte nach Inhalt und Form, sondern auch das Colorit sowie die Art der Zeichnung und des Schnittes möglichst sorgfältig angegeben, weil hierdurch die Verweisung in die einzelnen Schulen zu treffen und das Urtheil über Original und Copie, mithin über die Aufeinanderfolge der Ausgaben ein und desselben Werkes, zu bilden war. Welcher Werth auf diese Neuerung in der Beschreibung der alten Kunstwerke zu legen sei, wird der urtheilsfähige Leser entscheiden.

Zum Verständnisse und zum ästhetisch-historischen Genusse der Kunsterzeugnisse gehört wesentlich nach unserer Ueberzeugung die Kenntniss der Motive und des Ursprungs der dargestellten Gegenstände. Daher haben wir, wo es noth-

wendig und irgend möglich war, in den Einleitungen und Anmerkungen zu den einzelnen Nummern theils den zum Verständnisse nöthigen Stoff gegeben, theils literarisch nachgewiesen. Wenn die Verfasser aus dem grossen Genusse, welchen ihnen diese Studien gewährt haben, schliessen dürfen, dass sie dem sinnigen Leser durch Mittheilung derselben ebenfalls einen geistigen Genuss bereitet haben, so würden sie einen reichen Lohn für die oft sehr langwierige und mühselige Arbeit erhalten. Es war in diesem Falle oft sehr schwierig, theils Material zu beschaffen, theils dasselbe zu beschränken. Leicht also kann uns hier der Vorwurf treffen, theils zu wenig, theils zu viel gegeben zu haben. Wir werden uns um der Sache willen immer freuen, wenn unsere Nachfolger uns übertreffen.

Hiermit ist auch zugleich das Verhältniss angegeben, in welches wir unsern Vorgängern gegenüber getreten sind. Wir haben dieselben hier nicht aufzuzählen und die grossen Verdienste derselben, namentlich v. HEINECKEN's hervorzuheben. Unsere Arbeit zeigt, dass wir sie dankbarst benutzt haben. Dies schliesst aber nicht aus, dass wir die Irrthümer derselben mit Milde verbessert und an dem Grundsatz fest gehalten haben, mit eigenen Augen zu sehen und durch keine Autorität uns binden zu lassen. Das übel angebrachte Vertrauen auf grosse Leistungen hat Jahrhunderte lang Irrthümer in der Literatur fortgeschleppt, und in unserem Falle haben sich selbst die ausgezeichnetsten Männer, wie DIBDIN und manche Andere, zu Verbreitern der von HEINECKEN aufgestellten Irrthümer gemacht. In der historischen Kritik ist Misstrauen auch gegen die grössten Männer eine strenge Pflicht.

Wir haben nun noch kurz über die Abfassung des Werkes zu berichten, zu dessen Ausführung vereinte Kräfte und Erfahrungen unentbehrlich waren, wenn wir auf Gelingen hoffen sollten. Der Unterzeichnete übernahm zwar die Bearbeitung des grossen Stoffes nach dem verabredeten Plane und unter der Bedingung, die endgültige Redaction auf Grund gemeinschaftlicher Besprechung festzustellen, wurde aber leider durch Umstände, wie sie so zahlreich und so drückend selten im Leben sich auf eine Zeit zusammendrängen, gehindert, das Werk in wünschenswerther Weise zu fördern. Es wurde daher dem Unterzeichneten die Erleichterung, dass Herr T. O. WEIGEL die Bearbeitung der typographischen Drucke von den Donaten an, die Spielkarten, die Nielli und die Kupferstiche theils selbst übernahm, theils Herrn Dr. ANDRESEN übertrug. Da die Einheit des Planes streng festgehalten wurde, so erlitt die Einheit der Ausführung keinen Schaden und die Herstellung des Werkes wurde bedeutend gefördert.

Es bleibt mir nun noch die Erfüllung der angenehmen Pflicht übrig, den Herren Beamten der Leipziger Bibliotheken, besonders Herrn Dr. PÜCKERT, unter dessen Aufsicht die von uns benutzte Literatur bei der Universitätsbibliothek

hauptsächlich steht, für die unermüdliche Gefälligkeit, die mir bei Benutzung der Bibliotheken bewiesen worden ist, sodann Herrn M. Haas für die einsichtsvolle Kürzung des in der Beschreibung der xylographischen Werke leicht überquellenden Textes, und endlich Allen, die uns durch Rath und That unterstützt haben, unsern besten Dank zu sagen.

So übergeben wir denn unsere Arbeit den Kunstfreunden mit der Bitte um freundliche Aufnahme und um billige und gerechte Würdigung.

Leipzig, im September 1865.

Dr. AUGUST CHRISTIAN ADOLF ZESTERMANN,
Coll. III. am Gymnasium zu St. Thomae.

EINLEITUNG.

Die Nothwendigkeit, Gegenstände der Verehrung und Erkenntniss bildlich darzustellen, lag für das Mittelalter darin, dass die meisten Menschen Geschriebenes nicht lesen konnten, und dass man demnach für dieselben zum Bilde, als dem ursprünglichen Mittel der Mittheilung, wie es sich in den Grabbildern der Aegypter und in den berichtenden Malereien der alten Mexikaner noch in historischen Zeiten zeigt, zurückgehen musste, wenn man die minder Gebildeten belehren wollte. Diesen Grund giebt Paulinus Nolanus für die an den Wänden der Basiliken zu Nola auf seine Veranlassung gemalten Bilder[1]) und der Verfasser der Ars moriendi sowie auch Luther[2]) ausdrücklich an. Aus diesem Grunde stellte man auch das ganze sächsische Land- und Lehnrecht in Bilderhandschriften statt in Schrift dar.[3]) Dieselbe Ursache hat auch, wenigstens zum Theil, eine grosse Menge der Heiligenbilder erzeugt, bei deren Anblick sich jeder leicht sagen konnte, welchen Namen er an den Anfang des kurzen Gebetes „*ora pro nobis* oder „bitt für uns" zu setzen hatte.

Gewisse Zeiten religiöser Aufregung begünstigten nun insbesondere die Vervielfältigung der Heiligenbilder. Eine solche Zeit ist die vom Ausgange des XIV. bis zum Anfange des XVI. Jahrhunderts. Die Forderungen Wikliffe's und seiner Nachfolger Huss's und Hieronymus waren nur der Ausdruck des allgemein empfundenen Missbehagens, welches sich auch unter den Lehrern der katholischen Kirche in der Forderung einer Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern aussprach. Die Angst des Gewissens trieb die Frommen zur Aussöhnung mit dem

1) Paulini Nolani *Poem. XXIV, Vs. 546 fg.*

2) *Sed ut omnibus ista materia sit fructuosa —; tam litteris, tantum litterato deservientibus, quam ymaginibus, laico et litterato simul deservientibus cunctorum oculis obicitur. Ars moriendi* am Ende der Einleitung. Noch im Jahre 1545 schreibt Luther in der Vorrede zum Passionalbüchlein: Ich habs für gut angesehen, alle Passionalbücher zu den Betbüchlein zu thun, allermeist um der Kinder und Einfältigen willen, welche durch Bildniss und Gleichniss besser bewegt werden, die göttliche Geschichte zu behalten, denn durch blosse Worte. Lomler, Luther's *deutsche Schriften, 3. Bd., S. 161.*

3) Deutsche Denkmäler, Erste Lieferung, Heidelberg 1820.

strafenden Gotte. Man hoffte diese Aussöhnung durch Gebet zu Gott, zu den Engeln, zu den Aposteln, zur Gottesmutter Maria und allen Heiligen, die in ihrer Todesnoth Gott besonders gebeten hatten, Alle zu erhören, welche in ihren Namen beten würden.[4]) Man suchte Hülfe im heiligen Messopfer, und in der Versenkung in das Leiden Christi u. s. w. Um nun die Andacht im Gebet zu erhöhen, versinnlichte man die Angerufenen durch Bilder. So entstanden ungemein zahlreiche Darstellungen der heiligen Jungfrau, Verkündigung, Mutter Gottes, Mater dolorosa, Himmelfahrt, Himmelskönigin, als ebenso viele Vorstellungen von ihrer Reinheit, Hoheit und Macht; so entstanden die ebenso zahlreichen Bildnisse der Heiligen, besonders der XIV Nothhelfer, theils einzeln, theils in ihrer Vereinigung; so entstanden die nicht minder häufigen Darstellungen der Messe des heiligen Gregorius, der Waffen Christi, des Veronicabildes, der Kreuzigung, des Weltgerichtes und der gesammten Passion. Aus derselben Ursache ging auch das überaus verbreitete Werk der Ars moriendi und die übrigen zur Besserung mahnenden Werke, wie die sieben Todsünden, der Entkrist, die fünfzehn Zeichen u. s. w. hervor.

Wie für die Qualen des Gewissens, so suchte man auch für die Leiden des Lebens Schutz und Hülfe bei den Heiligen, und so entstanden die Bilder der Schutzheiligen der Städte, Künste und Zünfte, auch wohl die Bilder der Heiligen, welche gegen einzelne Leiden helfen sollten, wie das des heiligen Antonius, des heiligen Christoph u. s. w. Gesteigert wurde diese Verehrung der Heiligen und das Bedürfniss ihrer Bilder noch durch die religiösen Brüderschaften, welche in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts erneuert wurden, wie die Rosenkranzbrüderschaft durch den Dominikaner Alanus de Rupe in Frankreich und im Jahre 1475 durch den Dominikaner Jacob Sprenger aus Cöln, und die Bruderschaft von St. Ursula Schifln durch die Augustiner zu Strassburg um 1487.[5]) Hiermit stehen auch die Wallfahren nach den Orten, an welchen ein Heiliger den Märtyrertod erlitten hatte, oder nach den Kirchen, wo seine Reliquien vorhanden waren, in Verbindung. Die Wallfahrer kauften die Bilder und Gebete, welche auf den Heiligen Bezug hatten. Noch Luther klagt in der Schrift an den christlichen Adel darüber, dass der Papst die Klöster unbesetzt lasse, und nur einen Mönch hineinsetze, um Messe zu lesen und Bilder zu verkaufen.

4) Sehr belehrend ist in dieser Beziehung der Anfang im Schlussworte der xylographischen Ars moriendi: *Si agonizans loqui et usum rationis habere potuerit, fundat orationes deum primum invocando, ut ipsum per ineffabilem misericordiam suam et virtutem passionis suae suscipere dignetur. Secundo diligenter invocet gloriosam virginem mariam pro sua mediatrice. Deinde omnes angelos et praecique angelum pro sua custodia deputatum. Deinde apostolos, martyres, confessores atque virgines, specialius tamen illos, quos vel quas prius sanus in veneratione habuit et dilexit, quorum ymagines cum imagine crucifixi et beatae Mariae Virginis ei praesentetur.* Dasselbe fordert schon um 1403 Johann Gerson, *Opus tripertitum, pars III, de arte moriendi.* Siehe J. Gresonii *opera ed. Dupin.* Antwerpiae 1706, Tom. I, p. 425.

5) Vgl. das *Rosenkranzbuch* von Jacob Sprenger, und *Sant Vrsula Schiflin.* (Zürich.) Gervinus, Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. 3. Ausgabe. 2. Theil, S. 279 f.

Die oben angeführten sittlichen Bedürfnisse erzeugten hauptsächlich einzelne Blätter, aber es trat neben den sittlichen Bedürfnissen auch das Verlangen nach religiöser Belehrung und die Pflicht, sie zu gewähren, hervor. Die Erfüllung dieser Pflicht zu erleichtern, schuf man mehr zusammenhängende Bilderwerke. Dahin gehören die Biblia Pauperum, die Apocalypse, auch die Ars moriendi u. s. w., welche, zum Theil schon im frühen Mittelalter handschriftlich vorhanden, im XV. Jahrhundert xylographisch und typographisch vervielfältigt wurden. Man stellte die Hauptsache im Bilde und die nothwendigste Erklärung und Nutzanwendung in Schrift dar, und gab somit in jedem Blatte eine ausreichende Anweisung für den Prediger oder Lehrer zum Unterricht der Laien. In diesen Kreis gehören auch die geschichtlichen Werke, wie Darstellungen des Lebens Jesu, der heiligen Jungfrau, der Apostel und der Heiligen. Man kann behaupten, es blieb keine Seite des religiösen Lebens von der bildlichen Darstellung ausgeschlossen. Der Reichthum dieser Darstellungen ergänzt zum Theil die schriftliche Tradition, so dass wir auf den Bildern der Heiligen manche Embleme finden, von welchen die schriftliche Ueberlieferung schweigt. Wir verweisen auf einige Bilder unserer Sammlung: I. Band, No. 69, 70, 72, 76, 181.

Wie die Kirche die Kunst sich dienstbar machte, so bemächtigte sich auch das profane Leben derselben, zum Theil sogar in einem der Kirche feindlichen Sinne. Wir müssen hier zunächst darauf aufmerksam machen, dass wir neben dem innigen und heftigen Verlangen noch dem Frieden mit Gott, neben der Sehnsucht nach einem wahrhaft frommen Leben, auch die Kehrseite dieser Richtung, die wahrhaft erschreckende Sittenlosigkeit jener Zeit zu beachten haben, welche sich in Mord, Raub, Völlerei und Unzucht ausspricht.[6]) Mit entschiedenem Ernste, wie später LUTHER, drang schon JOHANN GERSON im Anfange des XV. Jahrhunderts, noch vor den Concilien zu Pisa und Constanz, auf eine sittliche Umkehr der Erwachsenen, sittliche Erziehung der Jugend und auf Beseitigung schlechter, sittenverderbender Bücher und Bilder. Denn die Unsittlichkeit hatte auch in Bildern ihren Ausdruck gefunden und man war so unverschämt, diese unsittlichen Bilder sogar an Feiertagen in den Kirchen zu Paris und wahrscheinlich auch anderwärts zu verkaufen. JOHANN GERSON, dem wir diese Nachricht verdanken[7]), sagt nichts über die Mittel,

6) Belege zu dieser Behauptung giebt jedes Lehrbuch der Geschichte, welches das XIV. und XV. Jahrhundert treulich darstellt. PFAFF, deutsche Geschichte von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Braunschweig, Westermann 1856, 3. Bd., S. 387, sagt in Bezug auf das Concil zu Constanz: „Es kam allerlei Volks mit, allein siebenhundert öffentliche Frauen hatten sich auf der amtlichen Liste einschreiben lassen, „on die heimlichen“, und der Alles erwägende Magistrat (von Constanz) hatte einen Theil davon gleich für den königlichen Hof gemiethet.

7) JOANNIS GERSONII *Tractatus contra romantium de rosa* (geschrieben im Mai 1402.) *Opp. I. G. ed. Dupin, 1706, Tom. III, p. 297. — Expositio ad potestates publicas, tam ecclesiasticam quam civilem adversus corruptionem iuventutis per lascivas imagines et alia huiusmodi. Opp. ed. Dupin*, Tom. III, p. 291. Dort heisst es über den Verkauf der unzüchtigen Bilder: *nunc imaginibus pudendis et nudis, quae etiam venale*

durch welche diese Bilder hergestellt wurden, allein es lässt sich leicht schliessen, dass Bilder, die für das Volk berechnet waren, daher in grosser Menge und wohlfeil angefertigt sein mussten, nur auf mechanische Weise, durch Metallschnitt oder Holzschnitt dargestellt sein konnten. Das öffentliche Schamgefühl späterer Zeiten hat diese schmutzigen Kunsterzeugnisse, wie es scheint, sämmtlich vernichtet. Dagegen hat die Kunst dem profanen Leben auch zu geselligen und achtbaren Zwecken gedient, und es sind uns Erzeugnisse dieser Art noch erhalten, wie das Moral-Play, No. 109, die zehn Lebensalter, No. 206, das Glücksrad, die Spielkarten[8]), der Zweikampf zwischen Mann und Weib, No. 398, die acht Schalkheiten, No. 112, und Schandgemälde, No. 69, von denen die letzteren als erlaubte rechtliche Selbsthülfe zu betrachten sind. Ob Spottgemälde, wie Kaiser Maximilian I. im Gestirn des Krebses gemalt mit der Unterschrift: *Endlich nun ziehn wir nach Rom*, welches Gemälde Ulrich von Hutten in einem Epigramm erwähnt, noch vorhanden sind, ist uns unbekannt.[9])

Noch müssen wir darauf aufmerksam machen, dass auch die classische Bildung in ihrem damaligen Zustande die Xylographie in ihre Dienste nahm. Man begnügte sich in jener Zeit noch mit einer dürftigen grammatischen Kenntniss der lateinischen Sprache, welche man den Schülern zunächst aus dem Donatus Minor mittheilte. Man schnitt dieses kleine Buch in Holztafeln, und machte von diesen Tafeln wahrscheinlich nach Bedürfniss Abzüge.

Auffallend kann es scheinen, dass diese Donate und auch andere Bücher, wie Kalender, noch lange nach Erfindung der Buchdruckerkunst, in Holz geschnitten wurden. Es erklärt sich dies aber theils daraus, dass die Holzschneider ihr Gewerbe nicht aufgeben konnten, wenn sie nicht so viele Mittel besassen, um eine Typendruckerei anzulegen, theils daraus, dass die Herstellung der xylographischen Bücher keine Kosten machte, sondern nur Arbeit, denn die Holztafeln waren fast umsonst zu haben, dass dagegen die Herstellung gegossener Typen und der Typensatz nicht nur ebenfalls ziemliche Zeit, sondern auch für das Metall viel Geld erforderte, dass die Kosten eines Druckes nur sehr langsam wieder verdient werden konnten, und

exponuntur in ipsis templis in diebus sacris tanquam idola Beel Phegor. Von derselben Schrift sagt Johann Gerson in der *Responsio ad scripta cuiusdam de innocentia puerili, Opp. ed. Dupin, Tom. III, p. 293: (Edidi) orationem adversus scripta, verba et picturas ad illicitos amores amariores morte sollicitantes, stimulantes, urgentes.* Vgl. auch Chs. Schmidt, *Essai sur Jean Gerson, Strassburg 1839, p. 88.*

8) Das Kartenspiel scheint zu Anfang des XV. Jahrhunderts in Frankreich noch nicht verboten gewesen zu sein. Johann Gerson sagt im *Tractatus tripertitus*, Abschnitt *de confessione*, Abtheilung *examinatio conscientiae*, Artikel *circa peccatum avaritiae: Si ludis prohibitis, ut est taxillorum ludus, avaritia motus te immiscuisti, si* — Man darf annehmen, dass das Kartenspiel, welches damals noch ziemlich neu war, hier gewiss mit aufgeführt sein würde, wenn dasselbe schon als verdammlich erschienen wäre, um diesen neuen noch jungen Feind der Sittlichkeit gleich im Anfange seiner Gefährlichkeit zu unterdrücken. Das Schweigen über das nachher so heftig angegriffene Spiel scheint also zu beweisen, dass es dem Johann Gerson und seiner Zeit noch nicht gefährlich erschien.

9) Ulrich von Hutten's Jugenddichtungen, übersetzt von E. Münch. Stuttgart 1838, Seite 293. Dieses Bild, von des Kaisers Feinden ausgehend, musste, wenn es seinen Zweck erreichen sollte, in vielen Exemplaren verbreitet und daher mechanisch dargestellt sein.

dass endlich das Papier für den typographischen Druck so ziemlich auf einmal, für den xylographischen Druck aber nur allmählich beschafft werden musste. Man zog es also bei geringeren Geldmitteln aus guten Gründen vor, mit einem geringen Anlagecapital die Werke herzustellen, deren langsamer Absatz, wie damals die Verhältnisse waren, die theure typographische Herstellung noch nicht vertrug, sondern den Unternehmer meistens zu Grunde richtete.[10]) So ist denn der Holztafeldruck auch nach Erfindung der Buchdruckerkunst ein Ergebniss der damaligen Verhältnisse.

Es ist nicht unsere Aufgabe, eine Geschichte der Holzschneidekunst zu geben, aber der Verpflichtung konnten wir uns nicht überheben, bei der Beschreibung der Bilder nach Kräften zu bestimmen, wo und wann die in der Weigel'schen Sammlung enthaltenen Kunstwerke entstanden sind. — Die Bestimmung der Zeit, in welche ein Blatt oder ein Werk fällt, ist nicht immer leicht. Nur wenige Bilder sind datirt, und geben somit an sich selbst Antwort auf unsere Fragen. Aber diese wenigen sind um so wichtiger, als sie uns zu sicheren Schlüssen auf den Ort und zum Theil auch auf die Zeit der Entstehung der undatirten Bilder leiten.

Neben den Hülfsmitteln, welche die Sammlung selbst zur Zeit- und Ortsbestimmung der undatirten Drucke bietet, sind die illustrirten typographischen Werke mit Datirung für diesen Zweck von entschiedener Wichtigkeit, und zwar darum, weil ihre Bilder in derselben Zeit, wie der Typendruck, wenigstens bestimmt nicht später, entstanden sind. Sie bieten darum zur Beurtheilung der Zeit und grösstentheils auch des Ortes, wo undatirte Bilder entstanden sein können, das sicherste Hülfsmittel. Sie übertreffen entschieden die Miniaturen in datirten Manuscripten, auf welche Ottley, wie wir glauben, zu viel Werth legt, weil diese immer etwas später, oft viel später als das Manuscript, gefertigt worden sind. Nicht selten sind die Plätze für die Handzeichnungen in Manuscripten, wie bekannt, gar nicht ausgefüllt worden. Ebenso sind auch die Grabmonumente, trotzdem dass das Sterbejahr dessen, dem das Monument gilt, auf ihnen steht, nicht so zuverlässig, wie die illustrirten Bücher, denn es ist ebenfalls bekannt, dass manche Monumente längere Zeit nach dem Tode der Personen, denen sie gelten, gesetzt[11]), und darum keine sicheren Denkmäler der Zeit sind, welche durch die auf ihnen befindliche Jahrzahl angegeben wird. Wir sind daher, um in der Bestimmung von Ort und Zeit sicher zu gehen, hauptsächlich bei den Kennzeichen stehen geblieben, welche die Bilder unserer Sammlung und datirter Drucke uns an die Hand gegeben haben, und haben neben diesen nur wenige Denkmäler, deren bildliche Darstellung mit der auf ihnen angegebenen Zeit unzweifelhaft zusammenfällt, benutzt.

10) Hassler, Buchdruckergeschichte Ulms. Ulm 1840. Mezger, Augsburger älteste Druckwerke. Augsburg 1840.

11) Die Grabsteine in Reinhardtsbrunnen. Das ursprüngliche Denkmal Otto's I. in Magdeburg u. s. w.

Am leichtesten ist verhältnissmässig die Gegend zu bestimmen, aus welcher die Kunstwerke stammen. Bestimmungsmittel des Ursprungsortes bilden das Colorit, die Sprache, die auf ihnen vorkommt, auch wohl das Papier, auf welches sie gedruckt sind, und die Technik, welche im Schnitte erscheint.

Mit Sicherheit lassen sich nach diesen Merkmalen die meisten Kunsterzeugnisse des XV. Jahrhunderts als Erzeugnisse gewisser Schulen unterscheiden. Als solche nennen wir die schwäbische, die fränkische, die baierische und die niederrheinische Schule. Wir geben von diesen Schulen in Nachfolgendem eine gedrängte Beschreibung. Sie wird, wie wir hoffen, genügen, wenn die Leser das Facsimile und die Beschreibung der als Belege angeführten Blätter und Werke vergleichen wollen.

1. Die schwäbische Schule. Ihre Hauptsitze sind Ulm und Augsburg. Erzeugnisse derselben in unserer Sammlung sind: No 92 von Bastian Ulmer, No. 186 von Hanns Schläffer, No. 205 von Hanns Schawr, No. 290 von Conrad Dinkmůt, No. 62 kenntlich am Wappen von Ulm. Diese stammen nachweislich aus Ulm, während No. 260 von Lienhart czv Regenspurck, wahrscheinlich von einem ulmer Auswanderer in Regensburg gefertigt ist. Die Bilder in *der heiligen leben sumerteil* von Günther Zainer, gedruckt in Augsburg, sind höchst wahrscheinlich daselbst nicht nur colorirt, sondern auch geschnitten.

Eigenthümlich ist dieser Schule ein sehr lebhaftes Colorit, in den Farben Roth, Gelb, Umbraun, Schiefergrau, Grün und Schwarz. Blau kommt an Kleidern auf unsern Bildern der schwäbischen Schule, so viel wir uns besinnen, nicht vor, dagegen erscheint es bei Bämler in der Histori wie Troye verstört ward. Augsburg 1476. Blau galt in Schwaben im XV. Jahrhundert noch als die Farbe von Narrenkleidern. Vgl. Keller, Erzählungen aus altdeutschen Handschriften, S. 206. Von der übeln Adelheit vss. 14—20. Nu lueg zu diesem affen. Wie ist er geschaffen? Er wird aus im machen, Dass man sein begind lachen. Er tregt ein bloen rock, Man wirt in an kaffen, als er sey ein bock. Das Grau ist als Kleiderfarbe nur am Rocke Christi zu finden, um die Niedrigkeit desselben auszudrücken; denn Grau ist die Bauernfarbe. Vgl. M. Luther. Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament: Und wenn sie nu gleich — gingen alle in grauen Bauerröcken, was wäre damit ausgerichtet? in Lomler: Dr. M. Luther's deutsche Schriften, 2. Bd., S. 6. Zum Roth ist ein Saftroth verwendet, welches sich vom bläulichen Carmoisin bis zum Zinnoberroth abstuft, und je nach dem Alter bisweilen fast violett erscheint, wie auf No. 92. Es ist gewöhnlich mit einer Auflösung vom Harze der Kirschbäume überzogen und ist daher oft lebhaft glänzend, oft aber auch wohl, wenn es alt ist, sehr matt und besonders ungleich vertheilt. Das bläuliche Roth hält man für den Saft von Waldholunder, *sambucus*

racemosa[12]), das lebhaft helle Roth für Krapplack. Dieses glänzende Roth und Gelb in mehreren bis zum Blassbraun gehenden Abstufungen, sowie das mineralische Grün, gehören besonders den ulmer Blättern. Blau fehlt ihnen ganz. Der Schnitt ist je nach dem Holzschneider sehr verschieden; Bastian Ulmer No. 92 und Hans Schawr No. 205 haben sehr schwache und steife Linien, Hanns Schläffer No. 186 hat starke kräftige und ziemlich gewandt gezeichnete Linien und Conrad Dinkmüt, No. 290, hat gewandte Zeichnung und schwächere Linien.

Die deutsche Sprache, welche auf den Blättern der schwäbischen Schule vorkommt, ist der schwäbische Dialekt, bisweilen vom baierischen etwas beeinflusst. Man vgl. No. 92, 260, 284 u. s. w.

2. Die fränkische Schule. Ihre Hauptsitze sind Nürnberg und Nördlingen.[13]) Das Colorit ist minder lebhaft, als das der schwäbischen Schule. Das tiefe Roth ist mehr bräunlich als carmoisinroth, dagegen kommt Mennige sehr häufig vor. Das Gelb ist meistens mattes Ockergelb. Bisweilen findet sich auch Blau. Der Charakter des Colorits dieser Schule spricht sich am klarsten aus im Credo No. 36; in der deutschen Biblia Pauperum von F. Walthern und H. Hürning, No. 272; in der xylographischen Apokalypse No. 253; im Entkrist No. 264, wie auch in der meist colorirt vorkommenden nürnberger deutschen Bibel von Koberger.

Der Schnitt ist ziemlich verschieden. Er erhebt sich selbst in guten Zeichnungen nicht über das Handwerksmässige. Man vergleiche die deutsche Biblia Pauperum von F. Walthern und H. Hürning, sowie die Kalender von Johann de Gamundia No. 287, und von Johann von Kunsperck No. 288, wo auch Sprachproben vorhanden sind.

3. Die baierische Schule. Ihre Hauptsitze sind Freising, Tegernsee, Kaisershaim bei Donauwörth und Mondsee im österreichischen Salzkammergute. Das Colorit derselben ist nicht lebhaft, die Farben sind gewöhnlich etwas blass, ausgenommen einige Bilder, welche das Wappen von Tegernsee tragen. Eigenthümlich ist diesem Colorit, namentlich den freisinger Blättern, ein tiefes und reines Carmoisinroth, ein trübes Ockergelb neben dem reinen Ockergelb und ein mit Ocker gemischtes Grün, welches bisweilen in Moosgrün übergeht. Blau tritt hin- und wieder auch auf. Vergleiche aus Freising No. 17, 22, 182, aus Kaisershaim No. 32, und 82; aus Mondsee No. 230, verglichen mit 198; aus Althomünster No. 66.

Die Farben der Blätter von Tegernsee sind zum Theil lebhafter. Das Roth ist zum Theil Zinnober, das Grün ist mehr Maigrün, dennoch halten auch diese Blätter

12) Von achtbarer Seite ist uns mitgetheilt worden, die fragliche Farbe stamme vom *sambucus ebolus*, welche Mittheilung wir auch II. Band, S. 286 in No 182 verwerthet haben. Den Botanikern scheint aber *sambucus ebolus* nicht bekannt zu sein.

13) Nördlingen liegt zwar noch im alten schwäbischen Kreise, gehört aber nach seiner Kunstverbindung und Kunstrichtung zu Nürnberg.

den Charakter der baierischen Schule inne im reinen Carmoisin und in Verwendung des Ockers. Man vergleiche für Tegernsee No. 28, und 307. Der Schnitt dieser Blätter, welche meistens aus Klöstern hervorgegangen zu sein scheinen, verfolgt eine grösstentheils sehr gute Zeichnung mit Sorgfalt. Diese Schule hat, wie uns scheint, unter den oberdeutschen Schulen am meisten künstlerischen Charakter.

4. Die niederrheinische Schule. Wir haben in unserer Sammlung keine einzelnen Blätter, welche ihren Ursprung aus den Gegenden des Niederrheins durch ein Datum beweisen können, aber wir besitzen zwei Blätter mit niederländischem Texte No. 113 und 226. Ferner ist das Sterfboeck No. 251, in Zwolle, und die lateinische Biblia Pauperum No. 269 höchst wahrscheinlich in den Niederlanden entstanden. Endlich haben wir anzunehmen, dass die Ausgabe A der Ars moriendi No. 233 und eine typographische Ausgabe derselben, bei uns unter No. 241, in in Cöln enstanden sind.

Das Colorit der niederrheinischen Schule ist farbenreich, aber mild; die Farben sind meist blass. Den umfänglichsten Eindruck dieses Colorites macht die Biblia Pauperum, No. 269. Man vgl. auch No. 113. Die Conception und die Zeichnung der Bilder dieser niederrheinischen Schule ist künstlerisch schön und der Schnitt fein und sehr sorgfältig.

Nach den Merkmalen dieser Schulen haben wir den Ursprung der Mehrzahl unserer Blätter bestimmt. Einige Blätter, wie No. 35, No. 223 und einige andere haben sich unserer Ansicht nach als einzeln stehend gezeigt, und konnten demnach nicht sicher bestimmt werden.

Die niederrheinische Schule hatte ihren Sitz in Cöln und in den burgund. Ländern.

Dass die grössere oder geringere Schwärze der Druckfarbe kein untrügliches Mittel sei, das Alter zu bestimmen, hat schon PASSAVANT, *Peintre-Graveur* T. I, p. 24, hervorgehoben. Das beste Bestimmungsmittel der Zeit liegt in der Bewaffnung, in der Kleidung, in der Tracht der Haare und in der Haltung des Körpers. Man muss aber wohl bemerken, dass sich die Moden jener Zeit nicht so schnell verbreiteten, wie heut zu Tage, und dass sie sich in den höheren Ständen früher, als in den niederen Ständen, Eingang verschafften. Dies hat den Einfluss, dass von Kunstblättern ein und derselben Zeit die einen bereits eine neue Mode zeigen, wenn sie im Entstehungslande der Moden oder in dessen Nähe gefertigt worden sind, während andere, die fern von dem Ursprunge der Moden liegen, noch die alten Moden beibehalten haben. Nun herrscht im XV. Jahrhunderte die Mode des burgundischen Hofes zu Arras in Mitteleuropa. Es werden also die niederländischen Blätter und Gemälde die neue Form der Waffen, der Kleider, überhaupt der Moden, früher zeigen, als die Blätter, welche in Oberdeutschland gefertigt worden sind. Ebenso zeigen die Kunstarbeiten, welche für die höheren Stände gefertigt

sind, die Moden früher, als die für das niedere Volk bestimmten. Daher schreiten die Gemälde und die Kupferstiche in der Mode den Metall- und Holzschnitten voraus. Man könnte also wohl bisweilen oberdeutsche Metall- und Holzschnitte, wenn man das Alter der auf ihnen gegebenen Formen nach den Gemälden oder Kupferstichen der Niederlande bestimmen wollte, um zehn bis funfzehn Jahre zu früh setzen. Darum würde es gerathen sein, die Zeit immer nur ungefähr anzugeben. Wir haben uns zur Bestimmung der Zeit, in welche wir ein Bild setzen zu müssen glaubten, als Bestimmungsmittel der Form der Gewandung, der Faltenbrüche und der Waffen bedient, und brauchen dies, da es anderwärts auch schon geschehen ist, nicht zu rechtfertigen, möchten aber doch nicht unerwähnt lassen, dass die Zeit für ein und die andere Form dieser Gegenstände nicht von allen Kritikern auf dieselben Decennien oder Lustren verlegt wird. Wir haben aber auch die Haare, den Bart, die Frauenkleider und die Körperhaltung zu Bestimmungsmitteln benutzt, und dies haben wir kurz zu rechtfertigen, weil diese Dinge zum Theil noch nicht kritisch benutzt sind. Es haben nämlich diese Gegenstände eine in bestimmten Zeiten nachweisbare Entwickelung, und man kann demnach aus der Form dieser Entwickelung auf die Zeit schliessen, in welcher ein Bild mit irgendeiner Form der Entwickelung entstanden ist.

Die Haare der Männer sind im XIV. und Anfange des XV. Jahrhunderts von der Mitte der Stirn etwa eine Hand breit rückwärts gegen den Wirbel gekämmt, fallen auf beiden Seiten dieses zurückgekämmten Theiles rückwärts und zur Seite bis etwa auf den Nacken und sind dicht an den Kopf angedrückt. Dabei ist der Bart auf der Oberlippe sehr schwach und übrigens kurz, obgleich voll. Die Farbe des Haares und Bartes ist blond und wird allmählich dunkler. [14])

Im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts werden die Haare freier und länger, und die auf der Stirn früher zurückgekämmten Haare locken sich in freier Weise. Der Bart wird frei und lang. [15]) Die Farbe des Haares und Bartes wird allmählich ganz dunkelbraun. Diese Mode bleibt bei den älteren und einfachen Personen bis gegen das Ende des Jahrhunderts. [16])

Um 1430 wird auf der Stirn aus den vorderen Haaren anfangs eine, später zwei bis drei Locken in Form einer lockern Kugel gedreht. Die übrigen Haare fallen sehr weit und sehr lose (netzartig) geflochten bis auf die Schultern herab. Dies findet sich sogar bei St. Johannes dem Evangelisten und bei den Engeln,

14) Dies zeigen die Bilder auf einem in unserm Besitze befindlichen römischen Indulgenzbriefe für den Bischof zu Halberstadt von 1334.

15) Man vergleiche St. Christoph vom Jahre 1423.

16) Man sehe unsere Bilder No. 49 und 50.

niemals aber bei den Personen der Gottheit oder bei Priestern. Diese Mode findet sich noch um 1472.[17] Der Bart ist dabei ganz geschoren.

Nachweislich gegen 1480, vielleicht auch schon früher, tragen die eleganten Männer die Haare in langen dicht auf der Kopfhaut aufliegenden Locken, welche von der Stirn nach dem Nacken laufen. Ebenso ist der Bart in steife Locken gekräuselt.[18] Ohngefähr um dieselbe Zeit, um 1470, schmücken die Männer ihre Kopfbedeckung, Helme und Mützen mit einer langen, buntfarbigen, schmalen Binde, deren Enden hinten herabflattern.[19]

Die Haare der Frauen werden in ähnlicher Weise getragen. Zu Anfang des XV. Jahrhunderts liegen sie dicht am Kopfe an und hängen offen über den Rücken herab.[20] In der Mitte des XV. Jahrhunderts sind sie aus dem Gesicht und in starken Puffen über die Ohren gekämmt und hängen frei über den Rücken herab.[21] Diese Mode erhält sich mit einigen Abweichungen in der Form der Puffen und mit Ausnahme des Stirnbandes bis gegen das Ende des Jahrhunderts. Daneben aber entwickelt sich anfangs die lockere, später die feste Flechte, der Zopf, nachweisbar seit 1470.[22] Zwei dreitheilige Zöpfe werden um die Stirn gelegt. Wie bei den Männern so beginnen auch mit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die übertriebenen Formen der Frauenhauben.

Ueber den Wandel der Männerkleidung haben wir nur wenig zu sagen. Die Hosen bestehen bis gegen das Ende des XV. Jahrhunderts aus zwei langen Strümpfen, welche an der Fussspitze oder bisweilen, wenn Stiefeln getragen werden, an den Knöcheln beginnen und über der Hüfte enden. Sie werden an das Wams angeknöpft oder angehängt und werden hinten abgehängt oder abgeknöpft, wenn der Mann sich mit dem Oberkörper stark zu bewegen hat. Die abgeknöpften Hosentheile hängen dann hinten herab. Häufig hat jeder Strumpf eine andere Farbe. Kupferstiche und Handzeichnungen aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts geben häufige, aber, wie es scheint, bisher nicht verstandene Beispiele.

Die Kleider der Frauen entwickeln sich ähnlich wie die Haartracht. Im An-

17) Siehe v. Eye und Falk, Kunst und Leben der Vorzeit, II. Band, 19. Heft. Günther Zainer, *der heyligen leben sumerteil* und die xylographische Apokalypse.

18) Oft in der cölner Bibel (um 1480) und auf Schrotblättern, die um 1470 zu setzen sein dürften. In der Archaeologia, Volume XXIX, Plate XXXV, p. 356, London 1842, ist ein Kopf (wahrscheinlich eines Juden) von einem Denkmal auf dem Kirchhofe zu Schwäbisch-Hall aus dem Jahre 1430 abgebildet, auf welchem Haupthaar und Bart in senkrecht fallenden Locken erscheinen.

19) Vergleiche die Bilder in der deutschen nürnberger Bibel von Koberger im 1. Theile; ferner den bethlehemitischen Kindermord in der lateinischen niederländischen Biblia Pauperum.

20) Vergleiche das Bild der Eva im Manuscripte des *Speculum humanae salvationis* des Johannes von Stavelot vom Jahre 1428 in der Bibliothek zu Brüssel, mitgetheilt in: *les Commencements de la gravure aux Pays-Bas Rapport par* M. Alvin. *Bruxelles, 1857, Planche I.* Jaeger, Ulm im Mittelalter, S. 511 ff.

21) Man sehe die Madonna des Meister ꝑ von 1451, Kupferstich unserer Sammlung No. 406.

22) Vergleiche die weiblichen Figuren in: *Defensorium immaculatae perpetuaeque Virginitatis Mariae, 1470,* und in Günther Zainer's *der heyligen leben sumerteil.* Augsburg 1472.

fange des XV. Jahrhunderts liegen sie eng an den Armen und am Leibe an, und erweitern sich erst um die Hüften.[23]) Diese Tracht erhält sich zum Theil bis gegen die Mitte des Jahrhunderts.

Gegen 1430 zeigt sich hin und wieder um das Kleid der Gürtel, und über und unter demselben entstehen Falten. Das Kleid wird auch so lang, dass es mehr als 6 Zoll beim Gange nachschleppt.[24]) Die Weite, welche die Falten veranlasst, erhält sich durch das ganze Jahrhundert. Allein um 1470 wird der Oberleib zum Theil wieder knapp anschliessend und an der Seite zusammengeschnürt, das knapp anschliessende Kleid lässt die ausgebildete Brust dann scharf hervortreten.[25])

Die Haltung des Körpers, besonders der Frauen, ist bis in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts eine besonders ruhige, die Arme liegen, wenn auch der Unterarm gehoben ist, am Leibe an, und der Mantel, gewöhnlich mit dem linken Arme gehoben und gehalten, bildet schöne, weiche und reiche Falten. Man vgl. No. 70.

Um 1470 wird es Mode, den gebogenen Arm, der den Mantel hält, mit dem Ellenbogen nach aussen zu kehren, dadurch dem Mantel eine grosse Ausbiegung und so dem Oberkörper eine beinahe dreieckige Gestalt zu geben. Zeugnisse liegen in Günther Zainer's *der heyligen leben sumerteil* und in vielen Bildern unserer Sammlung reichlich vor.

Im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts nehmen die Frauen eine sehr manierirte Stellung an; der Kopf beugt sich etwas vor, die Brust zurück und der Unterleib wieder vor. Es ist dies eine in gewisser Weise gespreizte Stellung, die auch auf den Bildern, welche junge elegante Männer jener Zeit darstellen, sich zeigt. Diese erheben den Kopf ziemlich stolz und stehen häufig mit gespreizten schlanken Beinen und sehr spitzigen Schuhen dem reiferen Alter gegenüber. Auch für diese Behauptung liefern Bilder unserer Sammlung Beweise, und in der niederländischen Biblia Pauperum, wie in der nürnberger deutschen Bibel von Koberger finden ebenfalls sich hinreichende Beispiele.

Die Schriftformen haben wir nur selten als Entscheidungsmittel benutzen können, weil sich die Mönchsschrift durch das ganze XV. Jahrhundert ziemlich gleichmässig fortzieht. Insbesondere hat sich die Ansicht, dass das t mit lang herabreichendem Striche auf der innern Seite ausschliesslich oder vorherrschend, niederrheinisch oder niederländisch sei, als vollkommen falsch erwiesen.

Die Masse sind nach pariser Zollen und Linien angegeben.

23) Vergleiche St. Dorothea No. 28 und die oben Anmerkung 20 angeführten Schriften.

24) Vergleiche die Messgewänder in der Schatzkammer zu Wien bei Förster, Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei. Leipzig, T. O. Weigel 1861, Band III, Abthlg. II, S. 27 und den Holzschnitt von 1445 bei Ottley, *An Inquiry into the Origin and early History of Engraving etc.* Vol. I p. 193.

25) Beispiele in der xylographischen Apokalypse, Taf. 27 und in der cölner Bibel (um 1480).

ZEUGDRUCKE.

Entstehung und Entwickelung des Zeugdruckes im Mittelalter.

Von Dr. FR. BOCK.

Ein alter Satz sagt: Nihil in natura per saltum. Dieser Ausspruch lässt sich in gewisser Beziehung auch auf das Gebiet der neuern industriellen Erfindungen anwenden. Die meisten Entdeckungen nämlich, die in dem weiten Bereiche des Wissens und Könnens in neuester Zeit gemacht wurden, sind nicht immer in voller Ursprünglichkeit sofort hingestellt worden, sondern nach manchen Vorbedingungen ist man erst allmälig zu überraschenden Aufschlüssen und Resultaten gelangt. Aehnliches kann auch von der Buchdruckerkunst gesagt werden.

Deutscher, französischer und englischer Seits hat man in den letzten Jahren tiefgehende Untersuchungen darüber angestellt, welche Vorläufer und Vorbedingungen die Buchdruckerkunst aufzuweisen gehabt habe, ehe es dem Genie Guttenberg's im „goldenen Mainz" gelang, das Problem des Schriftdruckes mit beweglichen Lettern zu lösen und dadurch der Wissenschaft und Kunst die Mittel zu einem bis dahin nie geahnten Aufschwung zu verschaffen.

Wenn auch die verschiedenen Schriftsteller in dem Punkte einig waren, dass in den mit geschnittenen Formen gedruckten Karten und Heiligenbildern auf Papier die ersten Anfänge der Buchdruckerkunst zu finden seien, so gingen doch darin die Ansichten auseinander, in welcher Zeit und in welchem Lande die Drucke auf gewebten Zeugen im Mittelalter anzusetzen seien. Fiorillo stellt in seiner „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland" I, 239 die allerdings sehr gewagte Behauptung auf, dass die Casula der Königin Gisela, angefertigt im Jahre 1031, bereits mit beweglichen Holztypen figuralisch gemustert sei. Wir haben im Verlaufe dieser Abhandlung auf Seite 12 nachgewiesen, dass diese Annahme des gefeierten Autors durchaus irrig ist.

Ob, und in welcher Weise das classische Rom den Zeugdruck gekannt und geübt habe, dürfte sich gegenwärtig kaum genügend feststellen lassen; zur

Lösung dieser Frage müssen in den betreffenden Schriften des Alterthums noch allseitige Vorstudien angestellt werden. Zwar führt Ch. Deleutre in einem Werke, das in neuester Zeit von Dr. G. Fester unter dem Titel: „Geschichte der Kunst, insbesondere der Malerei etc. etc.“, in Uebersetzung mit eigenen Zusätzen erschienen ist, mit grosser Bestimmtheit Folgendes an: „Der Druck von Holzschnitten „reicht bis in's höchste Alterthum hinauf. Die Indier, die eine Menge von Stoffen „besassen, die sich zur Bildung von leichten und weichen Geweben eigneten, „begnügten sich nicht damit, sie mit der Hand zu malen, und gingen weiter. „Sie lernten Arabesken auf Holzstöcke zu graviren und auf ihre Stoffe die „glänzendsten Farben zu drucken, so dass sie durch dieses schnelle und sinnreiche „Verfahren die Malerei nachahmten. Die in Indien gedruckten Zeuge wurden „in Aegypten und auch in Europa schon vor Alexander verkauft. Die Erobe-„rungen dieses Königs machten die Griechen mit dem Verfahren bei der Zeug-„druckerei bekannt. Die Ptolemäer gründeten in Alexandrien grosse Fabriken. „Dieser Druckerei noch eine andere Anwendung zu geben, daran dachten die „Alten nicht. Die Zeugdruckereien blieben noch nach den Eroberungen der „Saracenen in Thätigkeit, und die Völker des Abendlandes, die der Glaube oder „der Handelsgeist nach der Levante führte, fanden dort diesen kostbaren Ueber-„rest des Gewerbfleisses der Alten.“

Leider unterlassen es der Autor und sein Uebersetzer, irgend eine Quelle anzugeben, welche diesen interessanten Angaben zur Stütze dienen könnte. Hinsichtlich der Anwendung von in Holz vertieft ausgestochenen Modeln bei Griechen und Römern im Alterthume, heisst es ferner in dem ebenerwähnten Werke auf Seite 191, ebenfalls ohne Angabe der betreffenden Citate: der Stich sei keine neue Erfindung, denn schon die Aegypter, Etrusker und Römer hätten ihn gekannt, und auch bei den Griechen wäre er in Gebrauch gewesen. Nur hätten die Alten niemals den Zwischenraum, der den Stich vom Drucke trennt, überschritten. Wenn es dem eben Gesagten zufolge feststände, dass man schon im Alterthume, desgleichen bei den verschiedenen Culturvölkern im frühen Mittelalter die Kunst verstanden habe, Holzschnitte anzufertigen, so dürfte die Annahme gewiss nicht gewagt erscheinen, dass man auch schon in frühester Zeit, d. h. viele Jahrhunderte vor Erfindung des Papiers, Versuche angestellt habe, entweder auf gröbern Leinenstoffen oder auf feinern Byssusgeweben, geschnittene Holz-Formen, nach Auftragung von Farben, vermittelst Handpressen abzudrucken. Leider aber fehlen bis zur Stunde solche Original-Gewebe mit gedruckten Mustern aus dieser fernliegenden Culturepoche, durch welche die ebengedachten Hypothesen, die übrigens viele Wahrscheinlichkeitsgründe für sich haben, zur vollen Gewissheit erhoben würden.

Erst im XII. Jahrhundert scheint bei der grössern Ausdehnung und der all-

gemeinen Nachfrage, die im Abendlande nach gemusterten *pallia holoserica* entstand, das technische Verfahren ausgedehntere Anwendung gefunden zu haben, dass man nämlich vermittelst geschnittener Formenstöcke glatte Seidenstoffe, desgleichen auch Leinenzeuge durch Farbendruck zu beleben und zu verzieren suchte. Wir haben auf Seite 10 bis 12 unter No. 1 eine Beschreibung und Abbildung des ältesten bis jetzt bekannt gewordenen Zeugdruckes gegeben, der nach unserer Ansicht den Industriellen im saracenischen Sicilien gegen den Schluss des XII. Jahrhunderts seine Entstehung verdankt. Es leuchtet ein, dass der unter No. 1 besprochene Zeugdruck bereits mehrere Vorläufer gehabt haben muss, ehe es gelungen ist, die technischen Schwierigkeiten zu überwinden, um denselben in dieser, wenn auch noch unbeholfenen Weise herzustellen. Für die archäologische Wissenschaft würde es von grossem Interesse sein, wenn anderwärts durch Abbildungen der Beweis geliefert werden könnte, dass noch ältere Zeugdrucke als der in Rede stehende sich im christlichen Abendlande erhalten haben. Im XIII. Jahrhundert dürfte der Zeugdruck bereits eine grössere Ausdehnung und Anwendung gefunden haben. Um diese Zeit erscheint derselbe schon häufiger als Futterstoff an reichern liturgischen Ornaten. Auch die interessante Sammlung des Herrn T. O. Weigel von alten gedruckten Zeugen, die heute als einzig in ihrer Art ohne Parallele dasteht, hat einige Golddrucke auf Leinenzeuge aus dieser Epoche unter No. 3 und No. 4 aufzuweisen. Gegen Schluss des XIII. Jahrhunderts, namentlich aber mit dem Beginn des XIV. zog man mit besonderer Vorliebe sogar Leder in den Bereich jener Stoffe, die mittelst aufgedruckter Verzierungen als Tapeten für decorative Zwecke nutzbar gemacht wurden. Dem um Erforschung und Abbildung mittelalterlicher Kunstwerke in Oesterreich verdienstvollen Archäologen, dem kaiserlichen Rath Camesina ist es gelungen, irren wir nicht, in der Bibliothek des Benedictiner-Stiftes Mölk an Büchereinbänden einzelne Reste von interessanten arabeskenförmigen Musterungen aufzufinden, die auf einem dünnen Schafsleder durch Handpressendruck farbig hervorgebracht worden sind. Der eben gedachte Alterthumsforscher hat es mit Glück versucht, von den wenigen gedruckten Figuren der ebengedachten Einbände die verschiedenen Muster in ihrer Ganzheit zusammenzustellen und in grössern Abbildungen anschaulich zu machen. An anderer Stelle werden wir Gelegenheit haben, auf diese gedruckten Tapeten in Leder zurückzukommen, die wahrscheinlich als Dorsalbehänge die Rückwand der Chorstühle in der gedachten Abteikirche ehemals bekleidet haben.[1]) Der Zeitfolge nach dürfte in unserer chronologischen Aufzählung von ältern Zeugdrucken zunächst wohl die Tapete von

1) Eben im Begriffe, vorliegende Abhandlung dem Drucke zu übergeben, erhielten wir das diesjährige März- und April-Heft des IX. Jahrganges der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission,“ in welchem auf farbigen Tafeln die drei seltenen Modeldrucke auf Leder, herrührend aus der Abtei Mölk, bildlich wiedergegeben und von dem k. Rath Camesina auf Seite 95 und 96 beschrieben sind.

Sitten eine Stelle und nähere Beachtung finden. Dr. Ferd. Keller hat das Verdienst, diese merkwürdige Tapete im Jahre 1857 in einer ausführlichen Monographie beschrieben und durch stylgetreue Abbildungen der Kunst und Alterthumswissenschaft in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, Band XI, Heft 6 nutzbar gemacht zu haben. Nach der Ansicht des eben gedachten Gelehrten diente das Teppichwerk von Sitten ursprünglich dazu, verschiedene Gemächer des bischöflichen Palastes daselbst zu zieren. Der Gegenstand, der in dem zuletzt gedachten Zeugdruck zur Darstellung kommt, ist nicht, wie in den meisten zusammenhängenden Bildwerken des Mittelalters, ausschliesslich biblischer Natur, sondern derselbe ist bereits der Mythe und dem vorchristlichen Sagenkreise entlehnt. Solche und ähnliche Darstellungen finden sich seit den Tagen der provençalischen Troubadours und der deutschen Minnesänger häufiger in der Profankunst des Mittelalters vor. Wir erinnern hier an die antikisirenden Darstellungen in den gewebten Teppichen der Zitter zu Quedlinburg und in dem Chore zu Halberstadt. Der durch Modeldruck reich gemusterte Leinenteppich von Sitten besteht heute leider nur noch in einem Theile der ehemaligen Ausdehnung und ist derselbe M. 0,94 breit bei einer grössten Länge von M. 2,56. Die durch den farbigen Abdruck geschnittener Holzstöcke erzielten Darstellungen gehören einestheils der Poesie des Mittelalters, anderntheils dem Sagenkreise von Alt-Hellas an. Den Abbildungen unseres eben gedachten Gewährsmannes zufolge erblickt man an dem obern Rande des Teppichs die Darstellung eines Tanzes, wie man solche erotische Bildwerke in ähnlicher Stylisirung häufig auch an den in Elfenbein sculpirten Schmuckkästchen des XIV. Jahrhunderts und an den in demselben Material geschnitzten Einfassungen von Metallspiegeln antrifft. Auch ist auf einzelnen gedruckten Zeugstreifen der Kampf der christlichen Ritter des Abendlandes mit den Mohren des Morgenlandes, vielleicht als Nachklänge an die vorhergegangenen Kreuzzüge, dargestellt.

Die quadratisch länglichen Bilder von tanzenden Figuren, desgleichen die darunter folgenden viereckigen Scenen des Kampfes der Ritter mit den Mohren werden durch schmale Abfassungsstreifen abgegrenzt und gegenseitig in Verbindung gesetzt. Diese einfassenden Streifen zeigen in rothem Modeldruck abwechselnd die Halbbilder von Jungfrauen und die grotesken Darstellungen von Thierunholden, wie dieselben in diesen phantastischen Formen und ähnlicher Stylisirung für die Regierung Kaiser Karl's IV. des Luxemburgers maassgebend sind. Sämmtliche Figuren auf diesen schmalen Einfassungsstreifen sind durch Vierpässe eingeschlossen, die durch kleine Quadrate in Verbindung stehen. Neben den eben gedachten in rother und schwarzer Farbe gedruckten abgrenzenden Bandstreifen, die der Poesie und dem Sagenkreise des Mittelalters angehören, zeigt sich in den Behängen von Sitten eine dritte Reihe von horizontal laufenden Bildern, welche

in sechs grössern Tafeln, durch Modeldruck hervorgebracht, mehrere Hauptmomente aus der Geschichte des Oedipus darstellen. Die Reihenfolge der Tafeln selbst ist durch arabische Zahlen von 1—6 näher gekennzeichnet. Da wir die Tapeten von Sitten nicht aus eigner Anschauung kennen, sei es gestattet, im Folgenden an der Hand unseres Gewährsmannes die sechs verschiedenen Darstellungen zu deuten, wie derselbe sie in seiner obengedachten Monographie beschrieben hat. Von den Tafeln enthalten No. 1, 2 und 5 Doppelbilder, wie solche auf mittelalterlichen Gemälden so häufig vorkommen. Auf der ersten, von der uns leider nur der obere Rand übrig geblieben ist, bemerkt man auf der linken Abtheilung die Köpfe von zwei Männern, welche denjenigen der Diener des Königs (Famuli rex genannt) auf der zweiten Tafel ähnlich sind, diesen gegenüber einen weiblichen Kopf und in dem Zwischenraum den Namen Oedipus. Es waltet kein Zweifel ob, dass diese Vorstellung den Act veranschaulichte, wie im Auftrage des Königs Laios oder Lagus, so heisst er auf der Tapete, der neugeborene Knabe den Hirten zur Aussetzung übergeben wird. Auf dem Nebenbilde erblickt man das bekrönte Haupt des Lagus rex, der sich nach der entgegengesetzten Seite wendet, wo am Rande der Tafel Bruchstücke von Architektur erscheinen, vermuthlich die Stadt Theben bezeichnend. Die Handlung, welche hier vorgeht, lässt sich übrigens aus den unbedeutenden Ueberbleibseln nicht mit Sicherheit bestimmen. Auf der zweiten Tafel links durchbohren die Famuli rex dem Oedipus die sogenannte Achillessehne und rechts hängen sie den Knaben an den Ast eines Baumes auf. Auf der dritten Tafel übergeben berittene Diener des Königs Polypos (Polipus) ihrem von seinem Falkenier begleiteten Herrn den Oedipus, welchen sie in dem durch einen Baum angedeuteten Wald gefunden haben. Die vierte Tafel versetzt uns in den königlichen Palast zu Korinth, wo Oedipus in dem Schooss einer Dienerin sich befindet. Die Königin hält das Kind am linken Beine und spricht mit dem Könige (Polipus) und seinem Begleiter über den Zustand des verwundeten Findlings, während von der andern Seite der Chirurg (Ciroisus) mit einem Instrumente und sein Gehülfe mit einem Arzneikästchen eintreten. Zwischen der vierten und der Doppelscene der fünften Tafel ist ein Zeitraum von einigen Jahrzehnten verflossen. Oedipus ist zum Jüngling herangereift, Polypos, der hier mit einem Barte erscheint, zum ältern Manne geworden. Auf der linken Seite fordert Oedipus den Geheimschreiber oder Kämmerer des Königs (Secretarius rex), welcher ihm über seine Herkunft Eröffnungen gemacht hatte, zur Verschwiegenheit auf, indem er ihm seine rechte Hand vor den Mund hält. Mit der linken führt er einen Gegenstand, über dessen Bedeutung wir nicht im Klaren sind, nach der rechten Hand des Secretarius. Der Meinung, Oedipus drohe, um seiner Forderung Nachdruck zu geben, mit einem Dolche, widerspricht die Form des Geräthes. Auf der andern Hälfte der Tafel hält Oedipus

eine ernste Besprechung mit seinem Pflegevater (Polipus rex), von dem er Aufschluss über seine Herkunft zu verlangen sich scheut. Auf der sechsten Tafel ist die furchtbare Scene dargestellt, wie Oedipus seinen Vater Laios (Lagus rex) im Zweikampfe mit der Lanze durchbohrt. Die Handlung geht auf dem Felde vor den Thoren der Stadt Theben vor sich, wie die Buchstaben Ci . . . . t (ohne Zweifel Civitas) andeuten. Hinter Oedipus erscheint, ebenfalls zu Pferd, ein sonderbar gekleideter Mann mit aufgerichteten Haaren und von gespenstigem Aussehen, welcher einen weiblichen Kopf — offenbar den der Sphinx — an einer Stange trägt. Es ist auffallend, dass der Zeichner hier nicht der gewöhnlichen Erzählung folgt, wie sie uns von classischen Schriftstellern überliefert worden ist, sondern die Sage in der veränderten Form darstellt, in welcher das Mittelalter sie kannte und altfranzösische und italienische Romane sie behandelt haben mögen.

Hinsichtlich der eben besprochenen Behänge von Sitten ist Dr. F. Keller nach unserm Wissen der Erste, der unter Beigabe der nöthigen Abbildungen schlagend nachgewiesen hat, dass bereits um die Mitte des XIV. Jahrhunderts der Zeugdruck, wie das die eben besprochenen umfangreichen Tapeten beweisen, auf einer hohen Stufe der Vollendung sich befunden habe. Wenn neuere Forschungen keine ältern Drucke auf Pergament oder auf Papier nachzuweisen vermöchten, wie solche allerdings die T. O. Weigel'sche Sammlung von Metallplatten und Holzstöcken vervielfältigt darbietet, als die seither gekannten aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts, so wäre, nach den durchaus begründeten Angaben unseres Vorgängers, der Modeldruck zu Sitten schon um ein halbes Jahrhundert früher als die bekannten ältesten Drucke von Heiligenbildern und Spielkarten anzusetzen. Dass aber der eben besprochene Zeugdruck bei seinem Umfange und der Vollendung des technischen Machwerkes gewiss nicht der erste dieser Art gewesen ist, sondern eine lange Reihe von Vorbedingungen und Entwickelungen gehabt haben müsse, ist einleuchtend.

Ein nicht jüngeres Alter als die gedruckten Behänge von Sitten beansprucht auch die durch Modeldruck erzielte Darstellung auf Leinenstoff, die wir unter No. 5 abgebildet und auf Seite 15 und 16 näher beschrieben haben.

Neben den Zeug- und Lederdrucken, die, dem Vorhergehenden zufolge, das XIII. und XIV. Jahrhundert bereits in grösserem Umfange auf dem Wege des Modeldruckes entstehen sah, kommt seit den Tagen des Cimabue und der ihm folgenden Schule des Ghiotto, zuerst in Italien, auch eine andere, den vorhergehenden Drucken auf glatt gewebten oder gegerbten Stoffen verwandte Druckweise mittels in Holz oder Metall geschnittener Modeln in Anwendung, die den seit dem XV. Jahrhundert in Aufnahme kommenden Teig-Drucken vorangeht: wir meinen die Auftragung und den Modeldruck von dünnen, meist kreidigen oder gypsartigen Massen auf Holzgründen. Vermittelst dieser gepressten Formen, die plastisch

wirken sollten, wurden namentlich in den italienischen Malerschulen und Malerbuden im XIV. und im Beginne des XV. Jahrhunderts jene zierlichen, dünn aufliegenden Musterungen erzielt, die man namentlich an den Säumen und den reichern Gewandparthien der grössern Bildwerke jener Epoche antrifft. In der figurenreich ausgestatteten Kreuzkapelle des Schlosses Karlstein bei Prag, von Kaiser Karl IV. in dem dritten Viertel des XIV. Jahrhunderts erbaut [2]), befinden sich zahlreiche bildliche Darstellungen, deren Gewänder durch aufgedruckte vergoldete Musterungen in ebengedachter Weise auf's Reichste verziert sind. Diese aufgedruckten Dessins zeigen in ihrer Composition grosse Formverwandtschaft mit jenen Musterungen, wie wir sie in gedruckten Zeugen aus derselben Epoche häufiger wahrgenommen haben. Gegen Mitte des XV. Jahrhunderts erlangte der Zeugdruck bei dem Aufschwunge, den um diese Zeit der Druck von Heiligenbildern und Spielkarten auf Papier erreicht hatte, eine grössere Ausdehnung. Um diese Zeit wurde nicht nur der Zeugdruck, wie in der vorhergehenden Periode als Futterstoff (foederatura, subductura) bei reichern liturgischen Ornaten angewandt, sondern er tritt auch zu verschiedenen andern kirchlichen Zwecken bereits selbständig auf. So fand derselbe an den sogenannten Hungertüchern (pallia quadragesimalia), an den Dorsal-Behängen zur Bedeckung der Chorschranken und der Rückwände der Chorstühle, desgleichen auch an den Altars-Antipendien eine gehäufte Anwendung. Erst in den jüngsten Zeiten ist die Aufmerksamkeit sachkundiger Archäologen auf den Entwicklungsgang, den der Zeugdruck seit dem frühen Mittelalter genommen hat, hingelenkt worden. Mit Abrechnung der im Folgenden beschriebenen gedruckten Zeuge der T. O. Weigel'schen Sammlung, haben sich nach unserm Wissen nur verhältnissmässig sehr wenige ältere Orginalien erhalten, welche, ausser den unter Nr. 8 und 9 beschriebenen Stoffen, den Zeugdruck auf der Höhe seiner technischen und artistischen Entwickelung nachweisen können. Wir geben indessen die Hoffnung nicht auf, dass bei allseitigen emsigen Nachforschungen in den nächsten Jahren noch eine grössere Anzahl von gedruckten Geweben in Seide und Leinen sich auffinden lassen, die geeignet sind, den Beweis zu führen, dass lange vor dem X. Jahrhundert der Zeugdruck mit geschnittenen Holzmodeln bei jenen jugendlich aufblühenden Völkern des westlichen und südlichen Europa's im Betriebe war, die zu ihrer Cultur und ihrer Formenwelt auf den Ruinen der classisch-römischen Kunst den Grund gelegt hatten.

Was zunächst die Farben und deren Zubereitung betrifft, die beim Drucke von gewebten Zeugen im Mittelalter vorherrschend angewandt wurden, so ist darauf hinzuweisen, dass auf den meisten in den folgenden Abbildungen zur

2) Vgl. unsere betreffende Abhandlung in dem VII. Bande der Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale, Wien 1862, unter der Ueberschrift: „Das Schloss Karlstein in Böhmen“ etc.

Darstellung kommenden Zeugdrucken auf Leinenstoffen nur zwei Farben vorherrschen, nämlich: Schwarz und Roth. Die schwarze Farbe ist durch eine Vermischung von Oel mit Kienruss entstanden, die röthliche Farbe dagegen aus Oel und Röthel zusammengesetzt. Die Goldmusterungen, die sich in der Sammlung des Herausgebers dieses Werkes meistens auf blauem Leinen gedruckt vorfinden, sind dadurch erzielt worden, dass man den frischen noch kleberigen Druck der Musterungen in schwarzer Farbe mit Goldstaub bestäubte und nach dem Trocknen sorgfältig abwischte.

Bevor wir zur Besprechung der in der T. O. Weigel'schen Sammlung befindlichen seltenen Zeugdrucke im Folgenden übergehen, wäre es hier am Orte, noch einige allgemeinere Bemerkungen über das Land und jene Fabrikationsstädte vorauszusenden, wo im Mittelalter vorzugsweise Zeugdrucke angefertigt wurden. Wenn wir auch den Druck mit geschnittenen Holzformen auf Papier in seiner technischen und künstlerischen Entwickelung dem deutschen Kunstfleisse zusprechen, so bestimmen uns doch mehrere Gründe, auf die wir im Folgenden näher zurückkommen werden, anzunehmen, dass die Anfänge des Zeugdruckes sowohl auf Seide wie auf Leinen auf italienischem Boden in jenen Städten zu suchen seien, wo auch die Fabrikation von gemusterten Seidenstoffen im Mittelalter seit Jahrhunderten ihren Sitz hatte. Die Gründe, die uns zu dieser Annahme nöthigen, sind einestheils darin zu finden, dass dieselben Musterungen, die in den gewebten Seiden- und Goldstoffen des XIII. und XIV. Jahrhunderts vorkommen, in denselben Bildungen mit nur geringer Abwechselung auch in den Zeugdrucken aus derselben Epoche wiederkehren. Wir folgern daraus, dass dieselben italienischen Musterzeichner, die bei dem Entwurf von figurirten Gold- und Seidenstoffen thätig waren, auch stylverwandte Zeichnungen für den Zeugdruck angefertigt haben. Ferner weisen auch die Haltung und die Darstellungsweise der Bildwerke und Verzierungen an den trefflichen Zeugdrucken von Sitten unwiderleglich auf italienische Kunstindustrie hin; desgleichen auch der Zeugdruck, den wir unter No. 5 im Folgenden bildlich wiedergegeben haben. Ich selbst besitze endlich in meiner Privatsammlung von mittelalterlichen Webereien und Stickereien treffliche im Plattstich gestickte Halbbilder in architektonischen Einfassungen, die in einem unbezweifelt italienischen Typus in Florenz käuflich erstanden wurden und die durchaus mit den Zeugdrucken von Sitten und dem Modeldruck unter No. 5 übereinstimmen. Zu diesen eben gedachten Gründen, welche die früheste Pflege des Zeugdruckes mit geschnittenen Holzstempeln in die Freistädte des nördlichen Italiens und zwar in jene Tage verlegen, wo in Genua, Pisa und Venedig vielleicht ähnliche Zeugdrucke auf Handelswegen aus dem Orient eingingen und die dortigen Industriellen zur Nachahmung aufforderten, kommt auch noch ein anderer Grund hinzu, auf den unser gelehrter Vorgänger Dr.

F. Keller bereits hingewiesen hat. Es findet sich nämlich in einem alten Statutenbuch der Malerzunft von Venedig vom Jahre 1441 ein Decret vor, welches auf Grund der häufigen Klagen der dortigen angesehenen Zunft von Druckern verbietet, derartige Erzeugnisse eines fremden Kunstfabrikats von Auswärts auszuführen. Um also die venetianische Industrie von gedruckten Papieren und Zeugen, die durch die Concurrenz von fremden eingeführten Drucken in Verfall zu gerathen drohte, zu schützen, wurde das unten in der Anmerkung [3]) befindliche Decret erlassen, das sich ebenfalls abgedruckt findet in dem Werke des M. Bernard, „Origine de l'imprimerie". Paris 1853 Taf. I. Seite 6. Aus der unten angeführten Acte von 1441 geht also hervor, dass um diese Zeit die Innung der Drucker von Darstellungen auf Papier und gewebten Stoffen in Venedig einflussreich gewesen ist und dass dieselbe jedenfalls für ausgedehnte Handelszwecke ihre Kunstindustrie im grössern Maassstabe betrieben und ausgedehnt haben müsse. Da um diese Zeit, wahrscheinlich auch von Deutschland her, durch Anfertigung von Spielkarten und auf Papier gedruckten Heiligenbildern eine gefährliche Rivalität eintrat, so ist es erklärlich, dass die Industriellen Venedigs, die wahrscheinlich lange Jahre hindurch den Zeug- und Papierdruck vermittelst beweglicher Holzstempel als besonders einträglichen Erwerbszweig ausgebeutet hatten, sich nicht so leicht vom Weltmarkte mit ihren sehr gangbaren Waaren verdrängen liessen. Obschon wir dem Vorhergehenden zufolge den Beginn des Zeugdruckes mit geschnittenen Holzstöcken an der Hand älterer saracenischer und orientalischer Vorbilder den Freistädten des nördlichen Italiens seit dem XIII. Jahrhundert zusprechen, so soll dadurch nicht in Abrede gestellt werden, dass neben dem Drucke von Heiligenbildern auf Pergament und Papier auch der Druck von Leinenstoffen mit beweglichen Holzformen in den gewerbreichen deutschen Reichsstädten Schwabens, Frankens, am Ober- und Niederrheine sich schon früh zu entwickeln begonnen habe. Das zuletzt Gesagte findet sofort seine volle Bestätigung, wenn man die entwickelten Zeugdrucke unter No. 8 und No. 9 betrachtet, die offenbar der niederrheinischen Kunstindustrie angehören. —

3) MCCCCXLI. a di IX. otubrio. Conciosia che l'arte et mestier delle carte e figure stampide che se fano in Venesia è vegnudo a total deffaction, e questo sia per la gran quantità de sarte da zugar e fegure depente stampide, le qual vien fate di fuora de Venezia, ala cal cosa è da meter remedio, che i diti maestri, i quali sono assaii in fameja, habiano più presto utilitade che i forestieri. Sia ordenado e statuido, come anchora i diti maestri ne ha supplicado, che da mo in avanti non possa vegnir over esser condutto in questa terra alcun lavorerio dela predicta arte, che sia stampido o depento in tela o in carta, come sono anchone e carte da zugare, e cadaun altro lavorerio dela so arte facto a penello e stampido, soto pena di perdere i lavori condutti e liv. XXX, e sol. XII . . . dela qual pena pecuniaria un terzo sia del comun, un terzo di signori justitieri vechi ai quali questo sia commesso, e un terzo sia del accusador. Cum questa tamen condition, che i maestri, i quali fanno de i predetti lavori in questa terra, non possano vender i predetti suo lavori fuor delle sue botege, sotto la pena preditta, salvo che de merchore a S. Polo, e da sabado a S. Marco, sotto la pena predetta. . . .

No. 1.

In den letzten Jahren sind in archäologischen Zeitschriften einzelne Abbildungen von ältern Zeugdrucken, durch bewegliche Handpressen in Holz hervorgebracht, mitgetheilt und beschrieben worden. Nach unserm Wissen ist jedoch bis zur Stunde kein Zeugdruck durch Abbildung veröffentlicht worden, der ein höheres Alter als das XIV. Jahrhundert beanspruchen kann. Unter No. 1 geben wir ein interessantes Muster bildlich wieder, welches auf Seide von rother Farbe gedruckt worden ist. Untersucht man zuerst die stoffliche Beschaffenheit des Gewebes, so giebt sich dasselbe als ein leichter Seidentaffet zu erkennen, der im Mittelalter meistens durch den Namen „cendatum, sandalum, sampdalum“ bezeichnet wird, woher unser deutscher Ausdruck „Zendel“ wahrscheinlich herzuleiten ist. Aeltern Inventaren zufolge wurde dieser dünne Seidenstoff, seiner Textur nach vergleichbar dem heutigen Schweizer-Taffet, meistens als Futterzeug — foederatura, subductura — benutzt, um mit demselben reichere Festtagsornate von der Rückseite zu überziehen. Die Musterung selbst ist, wie der Augenschein lehrt, durch Modeldruck in beweglichen Matrizen von Holz erzielt worden. Die Umrisse der schwerfälligen Dessins, die sich als Guirlanden gleichmässig fortsetzen, sind in groben, ziemlich unregelmässigen Linien von schwarzer Farbe angedeutet. Innerhalb dieser schwarzen Conturen zeigt sich, ebenfalls durch Ueberdruck erzielt, eine hochrothe Farbe, die ihre Frische noch ziemlich bewahrt hat, wogegen die rothe Farbe des Taffets stark erloschen ist. Betrachtet man nun aufmerksam die gefälligen Dessins, die in gleichmässiger Abwechselung immer wiederkehren, so wird man zu der Annahme fast hingedrängt, dass dieselben dem Ausgange der romanischen Kunstepoche, dem Schlusse des XII. Jahrhunderts angehören. Wo aber wird unser Gewebe mit seinen aufgedruckten Musterungen entstanden sein? Offenbar da, wo gegen Ende des XII. Jahrhunderts die einfachen und reichern Seidenstoffe für den Welthandel in grösserm Umfange angefertigt wurden. Die alleinigen Concurrenten in der Anfertigung von glatten und façonnirten Seidenstoffen im Abendlande waren neben den orientalischen Fabrikanten bis zum Schlusse des XII. Jahrhunderts die maurischen Industriellen im südlichen Spanien mit ihren Hauptmanufacturen zu Almeria, Granada und Sevilla, und die des saracenischen



Siciliens in den reichen Fabrikstädten Palermo und Messina. Der bei weitem ausgedehnteste Handel mit figurirten Seidengeweben, namentlich nach Deutschland und dem Norden hin, wurde von Palermo aus durch italienische und jüdische Zwischenhändler betrieben. Dem Berichte gleichzeitiger arabischer Schriftsteller zufolge, die, wie immer grossrednerisch, in Zahlenangaben nicht zuverlässig sind, sollen in den Tagen der letzten Normannenkönige Siciliens zehntausend Webstühle mit Anfertigung einfacher und reicher Seidengewebe in Palermo thätig gewesen sein. Um von arabischen Geschichtschreibern hier zu schweigen, machen wir im Vorbeigehen auf die interessante Schilderung aufmerksam, die uns der den Hohenstaufen verwandte Biograph Friedrich Barbarossa's, Bischof Otto von Freisingen, gegen Ausgang des XII. Jahrhunderts von der blühenden Seiden-Industrie der Metropole Siciliens entwirft. Da wir den unter No. 1 in einem Bruchtheil abgebildeten und durch Modeldruck gemusterten Seidenstoff, freilich in sehr verletztem Zustande, in dem Ghetto zu Neapel erstanden haben, so glauben wir ohne das mindeste Bedenken annehmen zu sollen, dass derselbe von den Industriellen „in felice urbe Panormi", wie saracenische Goldsticker auf dem Rande der kaiserlichen Krönungsalbe die Stadt Palermo ihres Reichthums wegen benennen, angefertigt worden ist. Diese Annahme, dass nämlich unser Seidengewebe in Sicilien und zwar in den letzten Jahrzehnten des XII. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden habe, erhält durch das charakeristische Muster eine weitere Bestätigung. Aehnliche Guirlanden eines stark stylisirten Pflanzenornamentes, wie es conventionell feststehend in der romanischen Kunstepoche immer wiederkehrt, fanden wir in auffallender Formverwandtschaft in den Mosaiken der Abteikirche von Montereale bei Palermo. Insbesondere ist für den saracenischen sicilianischen Ursprung die klar ausgeprägte Lilie von Bedeutung, welche immer wieder in der innern Umkreisung des Ornamentes vorkommt. Aehnliche fleurs de lis in derselben Formgebung finden sich auch an dem untern Rande der kaiserlichen Tunicella und an den kaiserlichen Handschuhen vor, die, zu den deutschen Reichskleinodien gehörend, gegenwärtig im Schatze der kaiserlichen Hofburg zu Wien aufbewahrt werden. Diese letztgedachten Krönungsornate sind den in Gold gestickten Inschriften zufolge mit den übrigen Krönungspontificalien in dem Hôtel de Tirraz zu Palermo von saracenischen Künstlern gestickt worden. [4]) Findet die Annahme Anklang, dass, wie es aus dem Fundorte und aus den charakteristischen Musterungen klar hervorgeht, unser Zendelstoff in Palermo gegen Ende des XII. Jahrhunderts gewebt und durch Modeldruck gemustert worden

4) Die ausführliche Beschreibung dieser stofflichen Ornate und Kleinodien, grösstentheils angefertigt zu Palermo, werde ich in einem umfangreichen Werke veröffentlichen, das in wenigen Monaten in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien mit Beigabe von 46 grossen Tafeln in Gold- und Farbendruck unter dem Titel erscheinen wird: „Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Ungarns, Böhmens und der Lombardei und deren formverwandte Seitenstücke."

ist, so läge in dem in der Sammlung des Herrn T. O. Weigel befindlichen figurirten Seidenzeug der Beweis vor, dass bereits im XII. Jahrhundert die saracenischen Industriellen Siciliens es verstanden haben, durch bewegliche Holztypen glattgewebte Seidenstoffe mehrfarbig zu beleben. Von Interesse für die archäologische Wissenschaft wäre es, in Erfahrung zu bringen, ob sich noch anderwärts gemusterte Seidenzeuge vorfinden, die auf ähnliche Weise durch Handpressen mittels Holzformen gemustert worden sind. Fiorillo zwar theilt in seiner Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, 239 mit, dass in der geistlichen Schatzkammer zu Wien eine himmelblaue seidene Casula des heiligen Stephan, Königs von Ungarn, sich befinde, die von seiner Gemahlin Gisela, einer Schwester Kaiser Heinrich's des Heiligen, angefertigt und deren Figuren und Inschriften sämmtlich durch Modeldruck mittels beweglicher Holztypen erzielt worden seien. Hätte diese Annahme Fiorillo's ihre Richtigkeit, dann würde allerdings diese Casula der Königin Gisela, der darauf enthaltenen Inschrift zufolge angefertigt 1031, unstreitig der älteste Modeldruck sein, der sich, so weit heut die Kunde reicht, diesseits wie jenseits der Berge vorfände. Wir sind jedoch in der Lage, nach längerer genauer Untersuchung hier mit grösster Bestimmtheit die Versicherung geben zu können, dass die Angabe des eben genannten Autors durchaus unrichtig ist. Aufmerksam gemacht durch diesen Hinweis Fiorillo's, haben wir bei Gelegenheit der Herausgabe des in der Anmerkung angeführten Werkes in der geistlichen Schatzkammer zu Wien nach dieser Casula des heiligen Stephan vergeblich Nachforschung gehalten. Nicht ohne Mühe gelang es uns später, dies merkwürdige Gewand, das seines Gleichen in dem christlichen Abendlande nicht mehr hat, in der Benedictiner-Abtei Martinsberg in Ungarn, wenige Stunden von Raab, zu finden und in Augenschein nehmen zu können. Um kurz zu sein, geben wir hier nur an, dass diese von Fiorillo genannte Casula des heiligen Stephan, angefertigt aus dem feinsten gazartigen Byssus, der sogenannte Musterpatron war, nach welchem auf byzantinischen Purpurstoffen von der Hand der Königin Gisela jene reichen figuralen Goldstickereien angefertigt worden sind, die von der königlichen Stickerin als Casula an die von ihr gestiftete Kirche von Stuhlweissenburg geschenkt worden und welche bei den spätern Krönungen der Könige Ungarns Jahrhunderte hindurch als Krönungsmantel in Gebrauch genommen worden ist. Die vielen Heiligen-Figuren mit ihren Inschriften sind, wie das sofort auf den ersten Blick erkannt wird, von dem Hofmaler der Königin Gisela mit fester sicherer Hand auf den feinen Byssusstoff so vielfarbig gemalt worden, dass die Farbe durch das zarte Gewebe durchgedrungen und mithin die Malerei auf beiden Seiten des gazartigen Byssus fast gleich deutlich zu ersehen ist. Von Modeldruck mit beweglichen Typen ist auf diesem kostbaren Byssusgewand keine Spur zu sehen.



No. 2.

Die Abbildung unter No. 2 veranschaulicht einen Bruchtheil einer priesterlichen Stole, welche aus einem Zwillichstoff in grobem Leinen angefertigt ist. Nach den Musterungen, theils in gelber, theils in schwarzer Farbe durch Modeldruck hervorgebracht, zu urtheilen, gehört dieser Stoff jenen figurirten Geweben an, welche man in den Zeiten der provençalischen Troubadours häufig als „drap fait à l'Arabesque" bezeichnete. Stoffe, in arabischer Manier gemustert, nannte man im XIII. Jahrhundert alle jene Seidengewebe, die von der reichen Phantasie orientalischer Componisten entworfen, ihre Bildungen sowohl aus der animalischen als aus der vegetabilischen Schöpfung entlehnten und mit vielem Geschmack gegenseitig in Verbindung setzten. Diese Verbindung der Pflanzen mit der Thierwelt, zuweilen noch mit orientalischen Buchstaben belebt, ist in vielen dessinirten Seidengeweben meiner Sammlung mittelalterlicher Gewebe anzutreffen, die durchaus den Fabrikstempel orientalischer Industrie erkennen lassen. Auch das vorliegende Muster, das durch eingedruckte Holzformen erzielt worden ist, würden wir, seiner charakteristischen Musterung nach, unbedingt zu jenen Stoffen rechnen, die von ältern Inventaristen als „pallia transmarina" oder als „faites à l'Arabesque" bezeichnet werden. Der Zeit nach wird dieser Stoffdruck dem Schlusse des XIII. oder spätestens dem Beginne des XIV. Jahrhunderts angehören. Was nun das Land betrifft, wo bereits in dieser frühen Zeitepoche der in Rede stehende Zeugdruck angefertigt worden ist, so soll durch das vorher Gesagte nicht die Meinung ausgesprochen sein, als ob dieser arabeskenförmig gemusterte Stoff von den Mauren Spaniens oder den Saracenen Siciliens herrühre. Da im XIII. und theilweise noch im XIV. Jahrhundert arabeskenartig gemusterte Stoffe so zu sagen Mode im Abendlande waren, so verlegten sich, wie das an einer grossen Zahl von figurirten Geweben meiner Sammlung nachgewiesen werden kann, lucchesische und genuesische Weber und Schnürmeister mit vielem Geschick darauf, beliebte orientalisch figurirte Stoffe zu copiren. Diese Imitation der Industriellen von Lucca und Genua ging sogar soweit, dass sie in ihren Dessins, um die Täuschung zu vollenden, einzelne orientalische Schriftzüge, entweder Naschi oder kufische Lettern, anbringen liessen. Zu diesen imitirten Stoffen zählen wir auch vorliegenden interessanten Zeugdruck und sind zugleich der Ansicht, dass derselbe in einer der industriellen Freistädte des nördlichen Italiens, vielleicht in Venedig, angefertigt worden ist. Leider entfaltet sich an dem vorliegenden Ueberrest einer schmalen Stole die eingedruckte Musterung nicht in ihrer Vollständigkeit; nur die schön stylisirten Pfauen sind in ihrer Ganzheit deutlich zu erkennen. Bei dem Studium der liturgischen Gewänder, dem wir mehrere Jahre mit Vorliebe obgelegen, haben wir seltener Messgewänder und Stolen in Leinenstoff

vorgefunden. Nur in einigen Kirchen Sachsens trafen wir Messgewänder in alter faltenreicher Form von grobem Leinen an, desgleichen auch Stolen und Manipel von demselben Stoff, welche die örtlichen Ueberlieferungen als Pestcaseln bezeichneten. Es waren das die Gewänder, die der fungirende Priester anlegte, wenn er zur Zeit, wo im Mittelalter die orientalische Pest wüthete, den davon Befallenen die heilige Communion als Viaticum darreichte. Um die Ansteckung zu verhüten, wurden jene liturgischen Gewänder, die derselbe bei den angedeuteten amtlichen Verrichtungen gebrauchte, gewaschen. Aus diesem Grunde wurden also keine Seidenstoffe nach Vorschrift, sondern Leinenzeuge zu den sogenannten Pestcaseln verwendet.

No. 3. und No. 4.

Zwei sehr interessante Zeugdrucke, welche einer und derselben Fabrikations-Epoche und einer und derselben Werkstätte hinsichtlich ihrer durch Modeldruck erzielten Musterung angehören. Beide Stoffreste sind zu den Golddrucken zu rechnen, denen auch der gemusterte Stoff unter No. 7 beizuzählen ist. Der Golddruck unter No. 3 ist auf einem blauen Leinen ersichtlich, wo hingegen der Modeldruck unter No. 4. auf Gebild-Leinen hervorgebracht worden, dessen eingewebte Dessins ein quadratisch geordnetes Ornament erkennen lassen, das als traditionelles Muster in der Leinwandfabrikation vom XIII. bis XVI. Jahrhundert immer wieder vorkommt. Die in Gold gedruckte Musterung No. 3 stellt, von phantastischen Thiergebilden umgeben, ein palmettartiges Dessin dar, das eiförmig sich nach oben zuspitzt. Dieses palmettförmige Ornament, welches streifenförmig geordnet mit dazwischen befindlichen arabeskenartigen Thiergebilden in den gewebten Seidenstoffen aus dem Schlusse des XIII. und der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stereotyp angetroffen wird, ist als der Anfang und die orientalische Urform jener entwickelten Palmetten mit gezogenem und später gewundenem Halse zu betrachten, die seit dem XV. Jahrhundert für die orientalischen Seiden- und Goldgewebe charakteristisch sind und auch in den indischen und persischen Shawls als stetiges Muster bis auf den heutigen Tag in allen möglichen Abwechselungen angetroffen werden. Ich habe im I. Bande meiner „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters“ Taf. VII. ein stylverwandtes palmettförmiges Goldgewebe aus dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts mitgetheilt, das mit dem Zeugdruck unter No. 3 viele Aehnlichkeit hat. Die goldene Musterung, durch Handpressendruck mit beweglichen Typen erzielt, die in einem Bruchtheil unter No. 4 abgebildet ist, stimmt durchaus mit jenen zierlichen arabeskenförmigen Zeichnungen überein, wie sie gegen Schluss des XIII. und im Beginne des XIV. Jahrhunderts in Sicilien unter der Regierung der französischen Anjou's in Seide und Goldstoffen massenhaft für den Handel angefertigt wurden; ähnlich ge-







musterte Seidenstoffe in reicher Abwechselung der Formen sind in meiner Privatsammlung häufig vertreten. Wir würden keinen Anstand nehmen, diesen Golddruck unter No. 4 der sicilianischen Industrie im Beginne des XIV. Jahrhunderts mit Einschluss des Zeugdruckes unter No. 3 zuzusprechen, wenn beide Musterungen nicht auch mit jenen figurirten Seidengeweben Aehnlichkeit hätten, die unter dem Namen „imitirte Stoffe" in der Archäologie bekannt sind und die nachweislich im Beginne des XIV. Jahrhunderts von den Rivalen der im Sinken begriffenen sicilianischen Seidenindustrie, nämlich von den Fabrikanten der norditalienischen Freistädte Lucca, Genua, Florenz und Mailand angefertigt wurden. Diese imitirten Stoffe der norditalienischen Industriellen waren auf die Vorliebe der damaligen Zeit für naturhistorisch figurirte Darstellungen berechnet und es waren deswegen in den nördlichen Fabrikaten arabeskenartige Dessins an der Tagesordnung, die hinsichtlich ihrer Musterungen meistens den sicilianischen Vorbildern entlehnt waren.

No. 5.

giebt die Abbildung eines mit Holzmodeln gedruckten Leinenstoffes wieder, welcher, was die Dessins betrifft, architektonisch in Vierpässen angelegt und gemustert ist. Auf dem 13 Centimeter breiten Streifen eines ziemlich grob gewebten Leinenstoffes erblickt man, neben einander befindlich und durch zwei kleine Verbindungsstreifen gegenseitig vereinigt, Vierpässe in liegender Stellung. Die Blätter dieser Vierpässe sind über den Ecken eines Quadrats construirt, in welchem von einem Kreise umschlossen, eine geometrische Figur sichtbar ist, die mehrere in einander geschlungene Kreise, durch Zirkelschläge gebildet, erkennen lässt. Der Fond des gedruckten Zeuges zeigt eine braunrothe Farbe und die meisten Musterungen werden im weissen Leinen ausgespart; einzelne Dessins sind in eingedruckter gelber Farbe angedeutet. Es unterliegt keinem Zweifel, dass in den ersten Jahren der Regierung Karl's IV., des Luxemburgers, also gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts, vorliegender Modeldruck seine Entstehung gefunden habe. Dafür zeugen die charakteristisch-stylisirten Pflanzenornamente, die aus den Ecken der innern Quadrate hervorschiessen; dafür dienen ferner zum Belege die liegenden Vierpassrosen mit der ganzen architektonischen Anordnung der Dessins; das bestätigt endlich die vollständige Uebereinstimmung unseres streifenförmig gedruckten Ornamentes mit jenen ebenfalls durch Modeldruck in beweglichen Typen erzielten, verzierten Borten, die sich auf Taf. V. der Abhandlung von Dr. Ferd. Keller „die Tapete von Sitten" in natürlicher Grösse dargestellt finden. Auch diese auf Tafel V. der Tapete von Sitten gedruckten Abschlussstreifen sind in Vierpässen mit stylverwandten Pflanzengebilden gemustert und zeigen denselben rothen Fond, wie er auch an unserer gedruckten Borte von Leinen, abgebildet unter No. 5, ersicht-

lich ist. Wir sind durchaus mit dem gelehrten Verfasser der eben gedachten monographischen Abhandlung einverstanden, wenn er der Tapete von Sitten einen südlichen Ursprung in einer der industriellen Städte des nördlichen Italiens vindicirt. Auch dem eben besprochenen gleichzeitigen Zeugdruck unter No. 5 weisen wir seine Entstehung jenseits der Berge an, nicht nur wegen der grossen Uebereinstimmung unserer Musterung mit der auf Taf. V. der oben citirten Schrift, sondern auch aus einem andern Grunde, den unser Vorgänger zu seiner Beweisführung nicht herbeigezogen hat. Im XIII. und XIV. Jahrhunderte theilten sich nämlich Lucca, Florenz, Genua, Mailand und Venedig in die einträgliche Industrie von einfachen und gemusterten Seidenstoffen. Nachdem die saracenischen Industriellen in Sicilien und die maurischen im südlichen Spanien durch die Concurrenz der aufblühenden Seidenmanufacturen in den Freistädten des nördlichen Italiens vom europäischen Markte bereits gegen Ende des XIII. Jahrhunderts ziemlich verdrängt worden, scheint die Vorliebe der Italiener für gemusterte Zeuge auch auf die Leinenstoffe übertragen worden zu sein. Figural und ornamental gedruckte Leinenstoffe, deren geniale Dessins in den Malerbuden des nördlichen Italiens, desgleichen auch von den Musterzeichnern für Seidengewebe angefertigt wurden, fanden nicht nur als Tapeten in den Gemächern des Adels, sondern auch in den Wohnzimmern der städtischen Patricier in jener Zeit eine gehäufte Anwendung, als die gewirkten Tapisserien von Arras, in Italien „Aracci“ genannt, noch in hohem Preise standen. Aber auch als Futterstoffe für reichere liturgische Gewänder fanden die Zeugdrucke auf mittelgrobem Leinenstoff eine bevorzugte Anwendung. Jene industriellen Städte des nördlichen Italiens, die sich mit der Fabrikation von seidenen und goldgewirkten Stoffen für religiöse und profane Zwecke befassten, scheinen auch ihre Musterzeichner für Compositionen zum Zeugdruck in Thätigkeit erhalten zu haben, um die Vorliebe für gemusterte Futterstoffe in Leinen befriedigen zu können. Wir hatten in den letzten Jahren öfters Gelegenheit, Futterzeuge an reichern liturgischen Ornaten anzutreffen, die durch Modeldruck gemustert waren. Die meisten Dessins dieser gedruckten Zeuge verriethen, dass sie im nördlichen Italien fabricirt worden, wo auch, wie eben bemerkt, die kostbaren golddurchwirkten Oberstoffe in Seide entstanden waren.

No. 6.

Unter No. 6 ist ein interessanter Zeugdruck bildlich wiedergegeben, dessen Musterung auf den ersten Blick hin befremden und jenen stereotypen Dessins zugezählt werden dürfte, die seit dem Beginne der Renaissance in der Seiden- und Sammtfabrikation immer wieder angetroffen werden. Betrachtet man indessen aufmerksamer den Charakter und die Stylisirung der eingedruckten Blätter und Blu-





men, die sich streifenförmig über einander auf gleichmässig punktirtem Grunde ordnen, so gewinnt man die Ueberzeugung, dass, im Hinblick auf formverwandte Musterungen in der Seidenfabrikation gegen Schluss des XIV. Jahrhunderts, der unter No. 6 abgebildete Zeugdruck spätestens dem Beginne des XV. Jahrhunderts zuzuschreiben sei. Um das Zutreffende der eben aufgestellten chronologischen Angabe zu erhärten, verweise ich auf jene formverwandten gemusterten Sammtgewebe, die ich in natürlicher Grösse auf Blatt 12, Lieferung III, unter Fig. 20 und 21 meines Werkes: „Die Musterzeichner des Mittelalters, anleitende Studienblätter für Gewerb- und Webeschulen, für Ornamentzeichner, Paramenten-, Teppich- und Tapetenfabriken nach alten Originalstoffen eigner Sammlung, Leipzig, T. O. Weigel, 1860“ abgebildet und auf Seite 45 bis 48 des begleitenden Textes ausführlicher beschrieben habe. Namentlich verräth das figurirte Sammtgewebe unter Fig. 20 in seinem Blätter- und Blumenwerk, desgleichen in der Anordnung seiner Dessins auffallende Stylverwandtschaft mit dem unter Fig. 6 abgebildeten Zeugdruck.

Ein Grund mehr, weswegen wir die Anfertigung dieses originellen Zeugdruck dem Beginne des XV. Jahrhunderts zuschreiben, ist noch in dem Umstande zu suchen, dass der in Rede stehende Leinenstoff mit den Zeugdrucken unter No. 8 und 9 zusammen vereinigt sich vorfand und ehemals eine Altarbekleidung bildete, die in Rücksicht auf die in Seide gewebten und gestickten Antipendia das voraus hatte, dass sie durch Waschen leicht wieder gereinigt werden konnte. Was wir auf Seite 20 von der Fabrikationsstätte der Zeugdrucke unter No. 8 und 9 gesagt haben, gilt auch von dem Heimathlande des vorliegenden gedruckten Leinenstoffes.

No. 7.

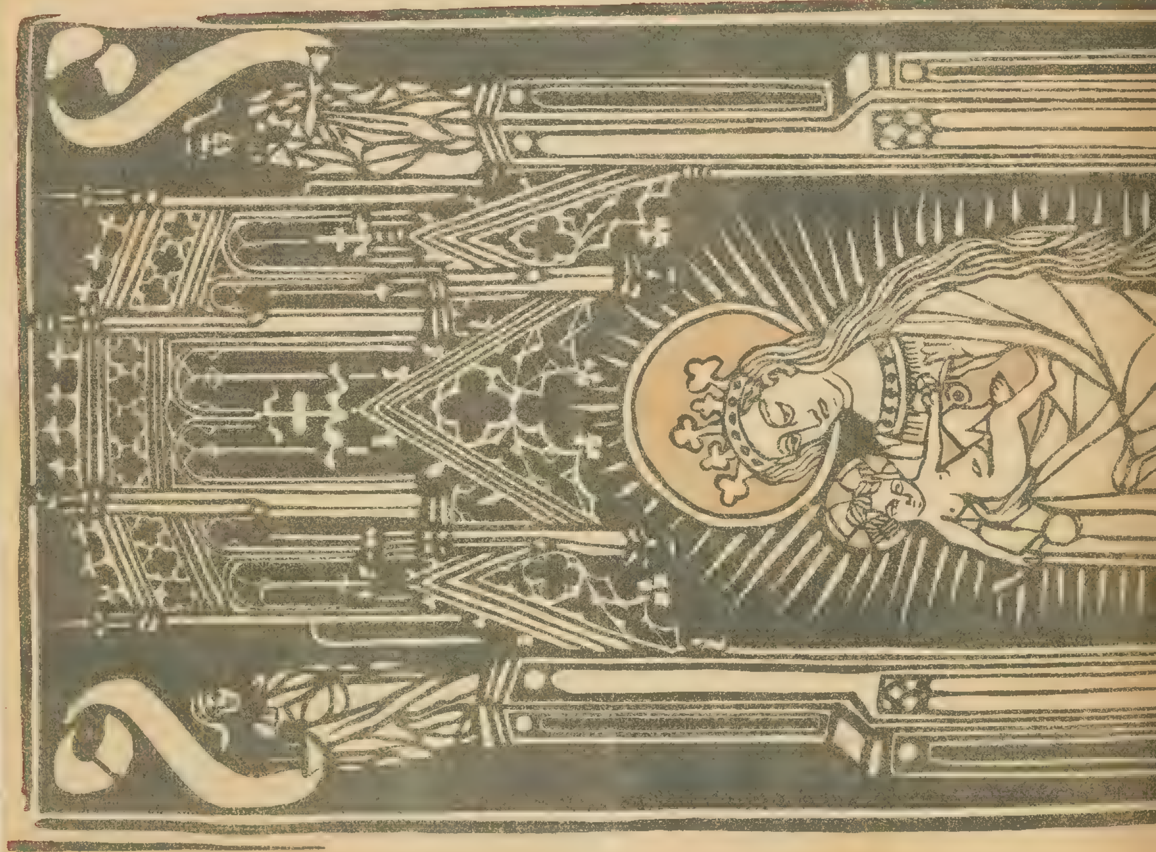
Nach der Erfindung der Buchdruckerpresse wurde der Zeugdruck mit geschnittenen Modeln fortgesetzt und in ausgedehnterer Weise erst in neuerer Zeit als Cattun- und Tapetendruck auf industriellem Wege in grossartigem, früher nicht geahnetem Maassstabe betrieben. Auf grössern Reisen hatten wir häufig Gelegenheit, meistens als Futterzeuge in liturgischen Gewändern oder an Altar- und Vesperaltüchern Zeugdrucke auf Leinenstoffe vorzufinden, deren Musterung für eine Anfertigung derselben in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bezeichnend war. Die Sammlung von Zeugdrucken des Herrn T. O. Weigel besitzt unter andern auch einen Stoffrest in dunkelblauem groben Leinen, der mittels der Handpresse in Golddruck belebt ist und dessen Thier- und Pflanzenornamente deutlich besagen, dass derselbe gegen Anfang des XVI. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden hat. Mittels eines ziemlich roh gearbeiteten Formendruckes wurden

horizontal laufende Streifen mit Ornamenten erzielt, die reihenförmig sich über einander ordnen. In diesen Streifen kehren immer ein Vogel, ein Hirsch und ein Pflanzenornament stereotyp zurück. Nachdem durch eine Verbindung von Oel mit Kienruss der Druck dieser ebengedachten Verzierungen durch Holzmodeln hervorgebracht worden, hat man unmittelbar darauf diesen frischen Druck mit Goldstaub bestreut. Bei dem Auftrocknen der schwarzen Farbe erhärtete auch der aufgestreute Goldstaub und stellten sich auf diese Weise die aufgedruckten Dessins in Gold auf blauem Fond dar, wie dies unsere Abbildung unter No. 7 in verkleinertem Maasstabe andeutet.

No. 8.

Wenngleich die in Band XI. Heft 6 der Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich in Text und Bild veranschaulichte Tapete in Zeugdruck, heute noch vorfindlich in Sitten, den klaren Beweis liefert, dass gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts der Modeldruck auf Leinenstoffe schon nicht mehr in der Kindheit begriffen war, sondern bereits grössere Fortschritte gemacht hatte, so dient augenscheinlich die beifolgende Abbildung unter No. 8 zum sprechenden Belege dafür, dass unstreitig in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts der Zeugdruck eine ziemlich hohe Stufe der Vollendung und künstlerischen Entwickelung erreicht hatte. Es dürfte überhaupt schwer halten, auf grobem Leinenstoff mittels in Holz geschnittener Formen schärfere Umrisse zu erzielen, als solche bei der Darstellung Christus am Kreuze, nebst der Passionsgruppe Johannes und Maria auf dem vorliegendenden Zeugdruck unter No. 8 der Fall ist. Ferner hat die geschnittene Holzform zum Drucken der ebengedachten Darstellung bereits eine ziemliche Grösse und Ausdehnung gewonnen. Ein nicht geringeres Interesse als die ebengedachte figurale Darstellung beansprucht auch ein in der Abbildung nicht wiedergegebener ornamentaler Bandstreifen, der, gleichmässig fortlaufend, auf jeder Seite des mittlern Bildes wiederkehrt. In der That dürfte es schwer halten, eine zierlichere Arabeskenform zu entwerfen, als hier schlicht und einfach in Zeugdruck wiedergegeben ist. Aus einem palmettförmigen Wurzelornament, zu dessen beiden Seiten trefflich stylisirte Adler mit abseits gewendeten Köpfen gleichsam Wache halten, verästelt sich in viereckigen Windungen ein gothisches Pflanzenwerk, das in seiner Mitte eine grössere palmettförmige Blume aufnimmt, während die vier Seiten der Verschlingung jedesmal durch je eine Palmette unterbrochen werden. Das eben angedeutete Muster scheint im XV. Jahrhundert beliebt und unter verschiedenen Abwechselungen sehr verbreitet gewesen zu sein. Wir haben Anklänge an diesen Zeugdruck in Webereien und Stickereien des Mittelalters auch anderwärts







maria

vorgefunden.[5]) Noch ein drittes Muster macht sich an dem vorliegenden Zeugdruck als äusserster Abfassungsrand vortheilhaft geltend, das sich als zierliche Guirlande in dem schmalen äussern Rande schlängelt. Die Blätter dieser Verschlingung lassen Anklänge an orientalische Vorbilder durchblicken und haben mit der fleur de lis entfernte Aehnlichkeit. Erwägt man den Faltenwurf der Gewänder an der Passionsgruppe, bringt man ferner damit in Beziehung die kräftige Stylisirung der Adler mit dem sie umgebenden Laubwerk, so wird man sich zu der Annahme gedrungen fühlen, dass der vorliegende Zeugdruck im zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden sei.

No. 9.

Aus derselben Epoche rührt auch der formverwandte Modeldruck unter Fig. 9 her, der in einer Länge von 41 Centimeter bei einer Breite von 18 Centimeter mit einer Matrize in Holz durch Hochdruck hervorgebracht worden ist. Wie die Abbildung dies anzeigt, liest man in dem Sockel des architektonisch construirten Thronhimmels in kräftigen Minuskelschriften des XV. Jahrhunderts den Namen „Maria“. Ueber diesem Sockel mit der Inschrift baut sich ein offener Baldachin auf, der auf zwei Widerlagspfeilern sich erhebt, welche sich nach oben verjüngen und hier gradlinigt abschliessen. Auf der obern Abschlusslinie erblickt man als Standbilder zwei kleinere Figuren, anscheinend Apostel vorstellend, welche je einen Spruchstreifen in Form eines S in den Händen halten. Ueber dem Haupte der Himmelskönigin wölbt sich ein im Sechseck construirter Baldachin, der in reichen Formen frei durchbrochen ist. Dieser baldachinartige Aufsatz schliesst, des fehlenden Raumes wegen, nicht mit einem schlanken Helm ab, sondern derselbe wird gradlinigt geschlossen und ist nach oben einfach mit einem Kammgesims bekrönt. Die Madonna selbst ist als Himmelskönigin nach der Stelle der Apokalypse: „Ich sah ein Weib stehend auf dem Monde, umgeben von der Sonne“ als „immaculata concepta“ nach mittelalterlicher Anschauungsweise dargestellt. Dieselbe trägt das Jesuskind nicht, wie immer, auf dem linken, sondern auf dem rechten Arme. Die Haltung und der Faltenwurf des Bildwerkes ist trotz der unbeholfenen Technik des Modeldruckes überaus edel und würdig gehalten und stimmt mit der Anlage und dem Faltenwurf der Passionsgruppe unter No. 8 durchaus überein. Wir glauben der Wahrheit nahe zu kommen, wenn wir die Ansicht aussprechen, dass der Modeldruck unter Fig. 8 und 9 ursprünglich als pala altaris eine Anwendung ge-

5) Das in Rede stehende arabeskenartige Muster ist auch in neuester Zeit in kirchlichen Webereien und Stickereien häufig angewandt worden und es hat dieses schöne Dessin in der heutigen Industrie vielen Anklang und Verbreitung gefunden.

funden habe, und dass erst späterhin diese einzelnen Theile zertrennt und auseinander geschnitten worden sind. Da am Niederrhein diese vorliegenden Reste eines ehemaligen Altartuches käuflich erworben worden sind, so dürfte die Annahme gestattet sein, dass diese trefflich ausgeführten Zeugdrucke unter No. 8 und 9 entweder im „goldenen Mainz" oder, was wir noch eher anzunehmen geneigt sind, im „heiligen Köln" im zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts angefertigt worden seien.

No. 10.

Unter dieser Nummer besitzt die Sammlung des Herrn T. O. Weigel einen Bruchtheil eines interessanten Modeldruckes und zwar nicht auf Leinen, sondern auf einem sehr feinen und solid fabricirten Atlas von röthlicher Farbe. Sämmtliche Dessins sind in entschieden schwarzer Farbe auf den röthlichen Atlas gedruckt, jedoch kann man leider nur einen Theil des interessanten Musters sich entwickeln sehen, indem dasselbe nicht ganz zur Entfaltung kommt. Aus dem Bruchtheile der Musterung, der sich erhalten hat, kann man deutlich erkennen, dass dieser Zeugdruck bereits aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts stammt, wo, von Italien ausgehend, die Renaissance mit ihren classischen Anklängen auch auf dem Gebiete der Kleinkünste die ererbten heimathlichen Kunsttypen zu verdrängen suchte. Hinsichtlich des zuletzt Gesagten verweisen wir auf die gräcisirende Blumenvase in der Mitte unseres Zeugdruckes, aus welcher das Rankenwerk sich entwickelt. Die aus dieser Urne hervorspriessenden Ornamente sind noch deutlich als Nachklänge an jenes beliebte Muster des Granatapfels zu betrachten, dessen bekannte Musterungen in den reichen Seiden- und Sammtstoffen des XV. Jahrhunderts fast stereotyp anzutreffen sind. In ähnlicher Musterung wie an dem in Rede stehenden Zeugdruck haben wir vielfach auch Sammt- und Wollplüschstoffe aus der letzten Hälfte des XVI. Jahrhunderts vorgefunden. Dieser Druck von Sammtstoffen mittels erhitzter Metallpressen beruht auf demselben System wie die Zeugdrucke. Der Unterschied besteht darin, dass durch diese stark erwärmten Metallpressen die Dessins in den Sammt- und Plüschstoffen ohne Auftragung von Farben so aufgedruckt wurden, dass das Dessin sich vertieft und platt in dem hochstehenden Sammt auszeichnete. Der Druck geschah also in diesen gepressten Sammtstoffen des XVI. Jahrhunderts nicht durch Holzformen, sondern durch Matrizen von Metall. In der Sacristei der Kirche St. Severin zu Köln bewahrt man noch einen ältern Ornat in grünem Wollenplüsch, der mit Modeln von Metall in ähnlichen Dessins wie an dem vorliegenden Reste eines Manipels durch Druck erzielt worden ist.



METALLSCHNITTE.

Bei aufmerksamer Betrachtung alter Bilderdrucke, welche man früher unbedenklich insgesammt für Holzschnitte hielt, findet man eine Anzahl, welche auffallende Eigenthümlichkeiten im Drucke und zum Theil auch im Schnitte zeigen. Wir bemerken an ihnen, dass häufig die Druckfarbe sehr ungleich vertheilt ist, oder auch, dass dieselbe im Druck wenig angesprochen hat. Auf langen Linien erscheint die Farbe an der einen Stelle sehr mager und schmal, an der andern Stelle sehr fett und breit, so dass ungleiche rauhe Linien entstehen. Andere Linien sind zwar so ziemlich von gleicher Breite, aber sie sind so unvollkommen durch die Farbe gedeckt, dass man schon mit unbewaffnetem Auge eine Menge kleiner farbloser Stellen in denselben bemerkt. Auf andern Linien hat die schwarze Farbe durchaus so wenig Zusammenhang, dass man den Druck griesslich nennt. Diesen Beobachtungen gegenüber bemerkt man wieder anderwärts, wo zwei oder mehrere Linien einander sehr nahe treten, wie bei Darstellung des Auges, des Mundes, der Finger, der Zehen, der Haare und dergleichen, oder wo zwei Linien in einen spitzen Winkel zusammenlaufen, dass dann die Farbe sehr häufig zusammengelaufen und ein undeutlicher, nach innen und aussen stumpfer Druck entstanden ist. Man vermisst bei diesen Drucken Schärfe, Gleichmässigkeit und Sauberkeit. Im Schnitte sind die scharfen Winkel und Ecken sowie die feinen Linien vermieden, und im Drucke scheint der Reiber selten angewendet zu sein, weil die Rückseite derartiger Bilder minder scharfe Eindrücke zeigt.

Man hat den minder vollkommenen Druck dieser Blätter, in denen man nichts Anderes als Holzschnitte sah, dadurch erklären wollen, dass die Formschneider und Briefdrucker die Farbe nicht gut auf die Stöcke aufgetragen und das Papier nicht entsprechend befeuchtet hätten. Man erklärt sie also für schlechte Abdrücke. Da sich aber noch eine ziemliche Zahl solcher Blätter verschiedensten Inhaltes und verschiedener Zeiten erhalten haben, so enthält obige Erklärungsweise den Vorwurf der Ungenauigkeit und Unachtsamkeit gegen ebenso viele Künstler der verschiedenen Zeiten. Es ist schwer denkbar, dass Männer, die tagtäglich

druckten, in Vorbereitung des Papiers und im Auftragen der Farben so ungeschickt, so nachlässig und gegen ihre Standesehre so gleichgültig gewesen sein sollten, solche minder vollkommene Erzeugnisse der Holzschneidekunst unbedenklich herzustellen und zu verbreiten. Man durfte ihnen zutrauen, dass sie, um das Blättchen Papier zu ersparen, nicht ihren Ruf preisgegeben haben. Und diese alten Künstler haben in der That weggeworfen, was ihnen misslungen war. Wir selbst haben mehrere Blätter, die, weil ihr Druck auf der einen Seite misslungen war, auf der andern Seite noch einmal bedruckt oder als Schmutzblätter benutzt worden sind. Siehe Nr. 68 St. Bruno und Nr. 103 Christus der gute Hirt unserer Sammlung. Wir können also diese Blätter nicht für misslungene Holzschnitte halten. Wir dürfen, gestützt auf Nr. 68 und Nr. 103, glauben, dass diese alten Künstler die Drucke, die durch Ausbleiben oder Zusammenlaufen der Farben als minder gelungen angesehen werden müssen, auch weggeworfen haben würden, wenn sie geglaubt hätten, diese Mangelhaftigkeit vermeiden zu können. Dies muss aber bei dem zur Druckplatte verwendeten Material nicht möglich gewesen sein. Wir können einen Beleg beibringen, dass Platten bei ganz gleicher Behandlung im Drucke verschieden ausfielen, offenbar aus Ursachen, die eine solche Verschiedenheit unvermeidlich machten. In dem „boeck van der kintheyt vnde van deme leuende vnde van dem lydende vnses leuen heren Jhesu Christi u. s. w. ghedrucket to Lubeke — Jn deme yare — dusent veerhundert vnde in deeme LXXVIIJ. yare", welches wir besitzen, sind kleine Bilder eingedruckt. Sie zerfallen in drei Klassen, die sich durch etwas verschiedene Grösse und durch verschiedene Einfassung unterscheiden. Die erste Klasse hat eine Einfassung von einer Linie, die zweite Klasse von zwei Linien und einem schwarzen Quadrate in den vier Ecken der Einfassung, die dritte endlich hat ebenfalls zwei Linien zur Einfassung, welche in den Ecken durch eine, vom innern Winkel nach der äussern Ecke gehende Diagonallinie verbunden sind. Die ersten beiden Klassen haben einen scharfen, alle Linien genau und gesättigt wiedergebenden Druck, die dritte Klasse dagegen hat einen griesslichen, oft zusammengelaufenen, minder gesättigten und minder saubern Druck. Die Abdrücke der ersten beiden Klassen zeigen ein schwarzes, die der dritten Klasse ein etwas graues Ansehen.[6]) Alle Platten dieser Bilder müssen als Theile desselben Satzes ganz dieselbe Behandlung erfahren haben, und doch zeigt sich ein so bemerkbarer Unterschied im Drucke. Ein anderes schlagendes Beispiel der Verschiedenheit des Druckes bei gleicher Behandlung liefern die in einen beweglichen Metallrahmen eingesetzten Holzschnitte. Rahmen und

6) Die Bilder der letzten Klasse, fünfundzwanzig an der Zahl, stellen das Leben Jesu von der Verkündigung bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes nach der evangelischen Erzählung dar. Die andern Bilder betreffen das Leben der Maria, und auch das Leben Jesu nach den Legenden. Der Drucker scheint bereits vorhandene Platten zu jenem Werke wieder verwendet zu haben, denn sie zeigen schon einige Abnutzung.

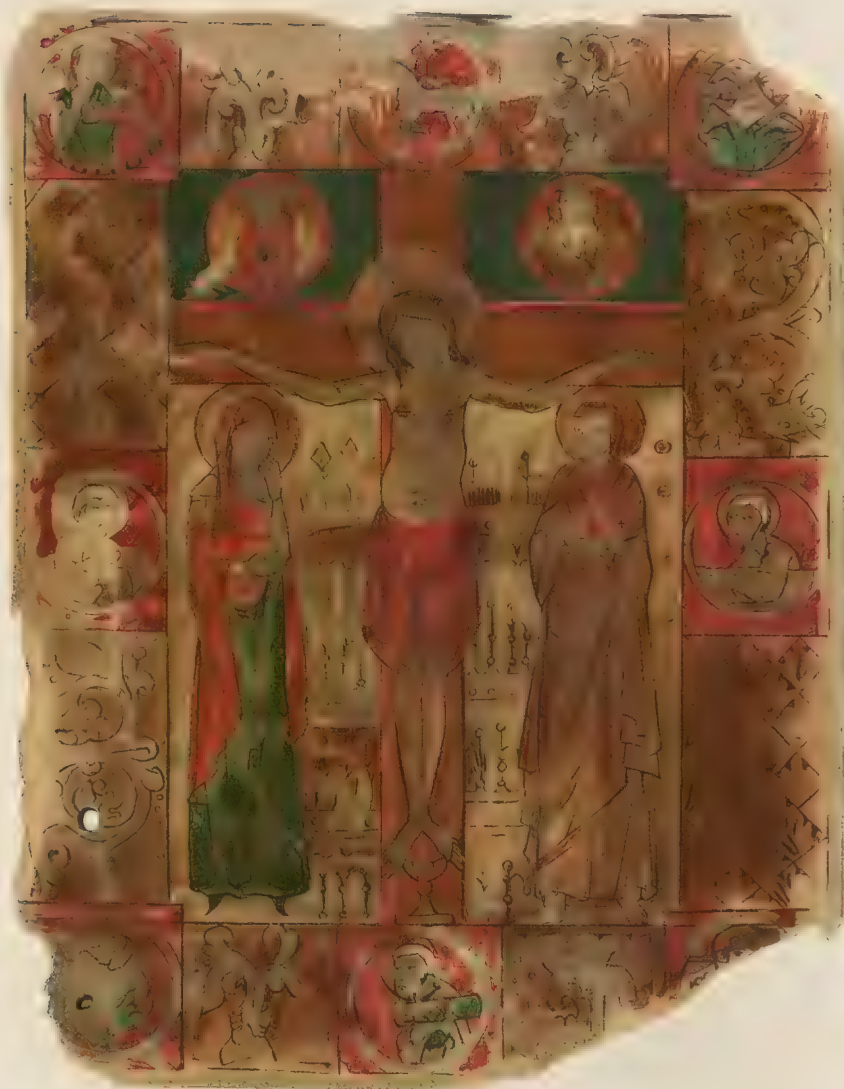
Stock des Bildes machen in ihrer Verbindung ein Ganzes; beide müssen natürlich vor dem Drucke in ganz gleicher Weise mit derselben Farbe behandelt, und auf ein für den Druck des Ganzen gleichmässig vorgerichtetes Papier gedruckt worden sein. Dennoch bemerkt man leicht am Rahmen die oben genannten Unvollkommenheiten und bedeutenden Unterschiede im Drucke. Siehe No. 70. 72. 73. Daraus geht für uns klar hervor, dass der Unterschied im Drucke unvermeidlich war, und dass, da Farbe und Behandlung gleichmässig gewesen sind, nur das Material des Stocks und des Rahmens den Unterschied veranlasst haben kann.

Das Material der Platten und Rahmen, welche den verhältnissmässig unvollkommenen Druck liefern, muss Metall gewesen sein, wie auch erfahrene Drucker behaupten, und wir nennen deshalb diese Erzeugnisse Metallschnitte. Wir können auf dieses Material aus einem Bilde im Herbarium Apulei Platonici schliessen, welches wir unter unsern Metallschnitten in No. 63 im Facsimile wiedergegeben haben. Dieses Blatt zeigt im Drucke alle die Unvollkommenheiten, die wir oben angeführt haben, und lässt darum auf denselben Stoff der Platten schliessen, aus welchem die Platten der besprochenen Bilder bestanden haben müssen. Nun hat dieses Bild deutlich eine verbogene Linie der Einfassung. Diese Linie kann nicht aus einer Holzplatte geschnitten gewesen sein, sonst würde dieselbe ausgesprungen sein; wir können diese Verbiegung nur am Rande einer Metallplatte uns denken, ebenso wie wir sie bei den Platten der Schrotblätter wiederfinden werden. Es lässt aber auch ferner die Eigenthümlichkeit des Druckes auf ein Material der Platte schliessen, das die Farbe nicht wie Holz leicht aufnahm und festhielt, sondern vielmehr auf ein Material, welches wie ein fettiger Körper die Farbe nicht recht gut annahm und leicht zu kleinern oder grössern Punkten zusammenlaufen liess. Diese Eigenthümlichkeit besitzt wenigstens für Leimfarbe, wie man sich leicht überzeugen kann, das polirte Metall. Es gewinnt also schon hierdurch die grösste Wahrscheinlichkeit, dass ein zusammengelaufener, minder genauer Druck von Metallplatten genommen worden sei. Auch der hin und wieder minder gekommene oder griessliche Druck lässt sich aus Anwendung von Metallplatten erklären. Eine nur geringe Vorbiegung, eine kleine Beule oder das leicht eintretende Oxydiren der Platte verhindert den vollkommenen Abdruck, daher die mangelhaften Stellen, wie die Kreuztragung No. 13 in der Einfassung unten sie hat. Der griessliche Druck aber erklärt sich daher auch bei Anwendung von Buchdruckerfarbe, zumal diese Farbe durch aus ihr sich entwickelnde Fettsäure das Metall anfressen und uneben machen konnte. Als Beleg für die Richtigkeit unserer Ansicht kommt nun noch hinzu, dass wirklich noch geschnittene Platten vorhanden sind, die, wenn sie auch nur aus dem XVI. Jahrhunderte stammen und von Kupfer sind, dennoch zeigen, dass man Metall zur Herstellung dieser Art der

Bilder benutzt hat.[7]) Wir glauben auf diese Weise unsere Ansicht über diese Blätter, die wir uns seit langer Zeit, früher als irgend Jemand über Metallschnitte öffentlich sich hat vernehmen lassen, gebildet und auch seiner Zeit J. D. Passavant mitgetheilt haben, selbständig festgestellt zu haben, ohne die Bilder in Numeister's Meditaciones Johannis Turrecrematae von 1479, die man anderwärts als den Ausgang und die Stütze dieser Ansicht angenommen hat, zu berücksichtigen. Wir haben dies darum nicht gethan, weil die Bilder Numeister's den Charakter der Schrotblätter der spätern Art an sich tragen, was sich am zweiten und dritten Bilde und an sämmtlichen Rahmen derselben sehr deutlich zeigt. Diese Bilder haben zwar im Drucke fast dieselbe Eigenthümlichkeit, wie Metallschnitte, aber aus einem andern Grunde. Die Tafeln der Schrotblätter nämlich, welche dem Papier gegenüber weit mehr Druckfläche bieten, als die Metall- und Holzschnitte, fordern eben darum einen stärkern Druck der Presse als die Metallschnitte und die Typen. Daher mag es abzuleiten sein, dass die Schrotblätter mit Typen in einen Rahmen gesetzt und gedruckt, minder gut kommen, als die Typen, und dass daher auch die Bilder in Numeister's Meditaciones Johannis Turrecrematae weniger scharf und vollendet gedruckt erscheinen. Man vergleiche daselbst die Bilder 6 und 8 mit ihrem Texte unter einander; an beiden Stellen sind die Typen wenigstens in unserm Exemplare, besser gekommen, als die Bilder, und die Bilder sind um so undeutlicher, je weniger die Typen angesprochen haben. Wir konnten also bei der verschiedenen Beschaffenheit der Metallschnitte und der Schrottblätter nicht von Numeister's Bildern ausgehen. —

Passavant sagt im *Peintre-Graveur*, T. I., p. 3, Note, dass die Metallschnitte von den ältern Holzschnitten schwer zu unterscheiden seien. Wir entgegnen darauf, dass man sich kaum täuschen wird, wenn man darauf achtet, dass auch der grobe Holzschnitt immer scharfe Linien hat, in denen sich nicht die Farbe zusammendrängt und auf den Seiten hervorquillt; dass auch die kleinen Organe, Augen, Mund u. s. w. auf dem Holzschnitte sauber und deutlich erscheinen, während die Linien derselben im Metallschnitte meistens zusammengelaufen sind, und dass der Holzschnitt niemals durchaus griesslichen Druck hat. Die im Nachfolgenden beschriebenen Blätter glauben wir mit voller Ueberzeugung für Metallschnitte erklären zu können.

7) Passavant, Peintre-Graveur, T. I, p. 3, note: D'après les planches de métal du XVI[e.] siècle, trouvées à Bâle et dans les archives de Mr. de Rotenhan, on voit que l'on se servait du cuivre à cet effet.



No. 11.

Christus am Kreuze. In einem Rahmen.

Auf Pergament. (1100—1150.)

Unser beigefügtes Facsimile giebt, so treu, als dies möglich ist, das Original wieder; wir sind dadurch einer Beschreibung desselben im Ganzen überhoben, und holen hier nur nach, was im Facsimile zu geben unmöglich war. Zugleich machen wir auf Eigenthümlichkeiten aufmerksam, die man leicht für Fehler des geschickten Copisten halten könnte.

Zunächst bemerken wir, dass die Linien, welche das Bild oben und unten abschliessen, und jetzt oben und unten die innere Linie des Rahmens bilden, auch im Originale durch den Rahmen bis zur äussern Umfassungslinie hindurch gehen und dass die Conturen des Kreuzes, ebenso wie auf unserm Facsimile dargestellt ist, im Originale durch den Körper Jesu sichtbar sind. Daraus folgt nothwendig, dass wir mindestens einen zweifachen Druck vor uns haben, deren erster uns ein einfaches Kreuz zwischen zwei Querlinien giebt, während der zweite Druck uns die Figuren des Mittelbildes und den Rahmen gegeben hat. Davon, dass das Kreuz auch durch senkrechte Linien abgeschlossen worden sei, wodurch ein Rahmen von vier Linien gebildet worden wäre, ist keine Spur zu sehen.

Das Mittelbild, die besprochenen Linien und der Rahmen mit den graden Linien und Figuren sind unzweifelhaft gedruckt. Man sieht die Vertiefungen des Druckes schon auf der Vorderseite, mehr aber noch auf der Rückseite des Blattes. Dieses gedruckte Bild befand sich, so viel uns bekannt ist, auf der oberen Decke eines Bucheinbandes vertieft angebracht, gleich wie man aus jener Zeit in Metall und Elfenbein geschnittene Bildtafeln in Buchdecken eingesetzt findet. Auf der Rückseite sieht man noch den Kleister, womit das Pergament auf die Buchdecke geklebt war, und in diesem Kleister bemerkt man ganz deutlich die Wirkung der Pressung, womit die das Bild enthaltende Metallplatte in das Pergament auf die Buchdecke aufgedrückt worden ist. Mehrere Gegenstände auf unserm Blatte sind

jedoch Handzeichnung. Als solche sind zuerst zu nennen die Kreise, welche die Medaillons bilden. Diese sind mit dem Zirkel gemacht, denn man sieht auf dem Originale genau im Centrum den Zirkelstich, dagegen gewahrt man auf der Rückseite keinen Druck des Kreises. Die in dem Medaillon befindlichen Köpfe, sowie die in den Vierecken enthaltenen Verzierungen sind gedruckt, wie die Eindrücke auf der Vorderseite und die Spuren auf der Rückseite deutlich zeigen. Die Verzierungen auf dem Grunde des Mittelbildes sind Handzeichnung, denn weder auf der Vorderseite noch auf der Rückseite ist irgend eine Spur von Druck wahrnehmbar. Endlich müssen die Punkte neben den Arabesken aus eben diesen Gründen für Handzeichnung gehalten werden.

Wir fragen nun nach der Bedeutung der Figuren. Verständlich sind die vollen Figuren des Mittelstückes. Wir machen aber darauf aufmerksam, dass Jesus nicht mit Nägeln an das Kreuz befestigt ist; seine Wunden gleichen nur Schnitten; dass Johannes eine das Haar ganz einschliessende Kappe trägt, wie man sie bei Männern des XII. und XIII. Jahrhunderts nicht selten findet [8]), und dass auf dem Deckel des Buches, welches er hält, in einer herzförmigen Einfassung auf dem Originale ein kleines Doppelkreuz wahrnehmbar ist. Leicht sind auch die Halbfiguren über dem Kreuze und zwar der rothe Mann als Sonne (sol), die bräunlich gekleidete Frau mit dem Halbmonde auf der Stirn als Mond (luna) zu erkennen; beide trauern über den Tod des Heilandes, indem sie ihr Gewand nach dem Gesichte erheben. [9]) Die Medaillons in den Ecken enthalten die vier Evangelisten, links Matthäus als geflügelter Jüngling mit Schriftband, rechts Johannes, geflügelt und mit dem Adlerkopf. Die beiden unteren Halbfiguren sind nicht mehr klar zu erkennen, dennoch glauben wir uns nicht zu irren, wenn wir rechts einen Stierkopf und in ihm das Bild des Lucas sehen, und wenn wir recht sehen, muss im Medaillon links der Löwe des Marcus enthalten gewesen sein.

Von den vier in der Mitte des Randes befindlichen Bildern ist nur das obere über dem Kreuze vollkommen klar; es ist das Siegeslamm, welches den rechten Fuss gehoben hat und mit demselben an einer schwarzen, oben mit einem Kreuze schliessenden Stange die rothe Siegesfahne trägt. Diese Fahne ist freilich, weil sie mit dem rothen Grunde zusammenfällt, selbst auf dem Originale kaum erkennbar,

8) Album de Villard de Honnecourt par Lassus et Darcel. Paris, 1858, pl. XV., XVII., XXVII., XLV., XLIX., LI., LII. und öfters. Das Werk stammt aus dem zweiten Drittel des XIII. Jahrh. S. p. 52 des Werkes.

9) Bei der Kreuzigung erscheinen Sonne und Mond über Christo, um seine Ewigkeit, seine Abstammung vom und seine Rückkehr zum Himmel anzudeuten; vergl. Piper, Mythologie der christlichen Kunst, 2 Abth. S. 132 f. Sie verhüllen ihr Haupt, weil die Sonne beim Tode Jesu ihren Schein verlor, und weil nach den Vorstellungen der Manichäer Sonne und Mond jederzeit einen Vorhang vor ihr Antlitz ziehen, wenn auf der Erde eine Frevelthat geschieht. Piper a. a. O. S. 138. Bei der Kreuzigung und Kreuzabnahme erscheint die Sonne gewöhnlich roth, der Mond weiss, grau, blau, grünlich oder braun. Im Messcanon aus Metz, jetzt in Paris, aus der 2. Hälfte des IX. Jahrhunderts sind beide Himmelskörper als Halbfiguren wie bei uns dargestellt. Piper a. a. O. S. 146 f. und Anmerkung.

kann aber nicht gefehlt haben. Die Figuren in den übrigen Medaillons sind unklar; vielleicht täuschen wir uns nicht, wenn wir die Figur unter dem Kreuze für Moses halten und im Gegensatz zum Siegeslamme den Sinn in beiden Bildern finden: das Gesetz (Moses) ist durch das Evangelium (Lamm) aufgehoben, denn Jesus hat am Kreuze durch sein Blut (Becher, welcher das Blut aus Jesu Füssen auffängt) für die Sünden der Welt, die aus der Uebertretung des Gesetzes erwachsen sind, Genüge gethan. Die Figur hat ein Schriftband, aber freilich keine Hörner, wie Moses anderwärts. Die Figur links ist nicht, wie es scheinen könnte, unbekleidet, sondern die Farbe und Linien der Kleidung sind im Originale noch erkennbar, aber sehr abgerieben. Das Haupt ist mit einem Schleier bedeckt und das Gesicht ohne Bart. Wir haben also wahrscheinlich eine weibliche Figur vor uns; im Originale ist über dem linken Arme ein Schriftband erkennbar. Die Figur rechts hält ebenfalls ein Schriftband unter dem linken Arme. Vielleicht sind in diesen Figuren David und die Sibylla ausgedrückt[10]), so dass wir in Moses die Nothwendigkeit, in David und Sibylla die Ankündigung, im Lamme die Ausführung und in den Evangelisten die Ausbreitung der Erlösung sehen können. Die in den Vierecken der linken und der rechten Seite enthaltenen Arabesken und Rhomben haben keinen symbolischen Sinn; wohl aber kann man sich versucht fühlen, in den Quadraten auf der obern und untern Seite die Pflanzenornamente, welche auf einem Hügel zu stehen scheinen, für Andeutungen des Baumes der Erkenntniss und des Baumes, aus welchem das Kreuz Christi gemacht wurde, zu halten. Durch diese Annahme würde der Kreis der symbolischen Darstellung der Erlösung vollendet.

Wir haben nun die zwei Fragen zu beantworten: erstens, aus welcher Zeit stammt unser Bild, und zweitens, auf welche Weise ist dasselbe hergestellt?

In Beantwortung der ersten Frage müssen wir offenbar zwei Zeiten unterscheiden, die der Herstellung des Kreuzesstammes mit den ihn oben und unten begrenzenden Querlinien, und die Zeit der Darstellung der Figuren mit dem Rahmen. Die erste Zeit lässt sich kaum bestimmen, für die zweite aber haben wir in dem Bilde der Person Jesu folgende Anhaltepunkte: a) das jugendliche, fast bartlose, zwar theilnehmende, aber schmerzlose Angesicht; b) die offenen, lebenden Augen; c) die ruhige, fast schwebende Stellung des Körpers; d) den Mangel der Nägel, womit Christus ans Kreuz geschlagen wurde; wir sehen auf unserem Bilde

10) Ueber die Sibyllen als Prophetinnen, welche die Ankunft Christi verkündeten, siehe Piper, Mythologie der christlichen Kunst, Abth. I. S. 472, 475 f. Ueber ihre Verbindung mit David den von Piper S. 480 angeführten Vers eines der ersten Glieder des Franciscanerordens im Anfange des XIII. Jahrhunderts, des Thomas von Celano, in dessen berühmter Sequenz vom jüngsten Gerichte: Dies irae, dies illa:

Solvet seclum in favilla
Teste David cum Sibylla.

nur blutende Wunden in der Form von Stichwunden; e) den Mangel der Dornenkrone, ja sogar des Schapels; f) die neben einander gestellten, nicht über einander gelegten auswärts gewendeten Füsse. Auf den Schurz um die Lenden in Form eines durch den Gürtel gehaltenen Rockes wollen wir weniger Gewicht legen; er bleibt der Hauptsache nach vom IX. bis Ende des XIV. Jahrhunderts sich gleich, allein die oben angegebenen Merkmale sind der Art, dass sie uns die Zeit genauer bestimmen helfen.

Wir beginnen damit, die jugendliche, bartlose Darstellung Christi zu besprechen. Dieser Typus des Gesichtes Christi findet sich zuerst an Sarkophagen, die man dem Stile nach bis auf die Zeit des Septimius Severus (193—210) zurückführen kann, jedenfalls aber nicht tiefer als Julianus Apostata († 363) herabstellen darf. Dieser Typus ist nachweislich im Abendlande der älteste und hat sich als idealisirte Darstellung Christi [11]) auch nach Einführung des mehr naturalistischen morgenländisch-byzantinischen in der römischen Kirche auf vereinzelten Darstellungen bis ins XII. Jahrhundert [12]) erhalten. Auf unserm Bilde zeigt sich offenbar dieser jugendliche Typus; denn auf der Oberlippe fehlt der Bart gänzlich und am Kinn scheint er im Originale nur angedeutet. Wir haben somit ein Bild des früheren Typus vor uns, der namentlich Christus in seiner göttlichen Verherrlichung darstellt, vermöge welcher er als Gott nicht leiden und sterben [13]) kann, daher die offenen lebensvollen Augen. Als Gott konnte er auch nicht gezwungen werden,

11) Belege für diese Mittheilungen: Didron, Iconograph. chrét. p. 53 f.; Piper, Mythol. und Symbolik der christl. Kunst I. 1. 100 ff.; Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 196; Legis-Glückselig, Christusarchäologie S. 129 ff.; Grimm, die Sage vom Ursprunge der Christusbilder. Berlin 1843. S. 35 ff. Auch in den Abhandlungen der k. Akademie in Berlin 1843. Symbols und Emblems of early and mediaeval Christian art by Louisa Twining, Platte XVII.

12) Legis-Glückselig, Christusarchäologie S. 143, sagt: „Der jugendliche bartlose Typus Christi hat sich hin und wieder bis ins XIII. Jahrhundert erhalten. Ausser dem Hauptbelege zu dieser Thatsache, der oben beschriebenen (in Rom aufbewahrten für Karl .M. gefertigten) Carolingischen Dalmatica, giebt es auch noch andere Beweise.“ Als solche Beweise führt er nun in der Note unter dem Texte auf: „Legis-Glückselig, Neue Mittheilungen des Thüring. Säch. Vereins VIII, 2, 134 ff; W. Grimm, die Sage vom Ursprunge der Christusbilder, in den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften aus dem Jahre 1842, Berlin 1844, 4., S. 159. Plattner, Beschreibung Roms II, 2, F. 380“. Es scheint uns jedoch durch diese Anführungen die Fortdauer des unbärtigen Christus bis ins XIII. Jahrhundert nicht erwiesen. Denn die Dalmatica gehört ans Ende des VIII. Jahrhunderts; Kästner bespricht zwar Reliquien-Kästchen mit der Darstellung des unbärtigen Christus, aber ohne das Alter derselben zu bestimmen; Grimm spricht von einem Crucifix, was spätestens (also vielleicht) dem XIII. Jahrhundert angehört, und Otte in den neuen Mittheilungen führt nur die von Didron beigebrachten Beispiele aus dem XI. Jahrhundert an und behauptet ausdrücklich: „Alle Bilder des Herrn ohne Bart sind bestimmt älter als das XIII. Jahrhundert, vielleicht selbst als das XII. Jahrhundert“. Auch Didron, Iconographie chrétienne p. 282, sagt: „Cette question relative au Christ envisagé, dans sa nature divine et dans sa nature humaine, n'eut d'importance et de retentissement réel que dans la premiere période de l'art chrétien du Ve siècle au XIIe. Wir haben also wohl das XII. Jahrhundert als die Grenze für die Darstellung des unbärtigen Christus anzunehmen. Ein Fenster in der Kathedrale zu Chartres angeblich aus dem XIII. Jahrhundert (Symbols and Emblems of the early and mediaeval Christian art by Louisa Twining, Platte XXVIII.), in dessen Mittelpunkte Christus als Brustbild im Medaillon, sowie ein griechisches Gemälde auf Holz, was vermuthungsweise in das XIV. Jahrhundert gesetzt wird (Symbols and Emblems etc. Platte XXXVIII), können als ganz einzeln stehende chronologisch kaum gesicherte Erscheinungen nicht in Betracht kommen.

13) Didron, Iconographie chrétienne, p. 275 f. W. Grimm, die Sage vom Ursprunge der Christusbilder, S. 42. Conrad von Würzburg, goldene Schmiede 1652—1685. Sylvester 4148—61.

den Kreuzestod zu erleiden. Daher ist er nicht durch Nägel ans Kreuz befestigt, sondern durch eigene Kraft und Willen; ohne Stützpunkt, den ein Fussbrett, lignum suppedaneum, gewähren würde, schwebt er frei am Kreuze. Die Dornenkrone würde ebenfalls die Erniedrigung, die fremde Macht über den menschlichen Christus beurkunden. Daher fehlt sie dem über Tod und Sünde triumphirenden Christus.

Die Zeit, in welcher Christus am Kreuze diesen Triumph zeigt, offenbart sich in verschiedenen Bildern des IX. Jahrhunderts; deren Legis-Glückselig, Christusarchäologie S. 145, mehrere beschrieben hat. Von einem derselben, seiner Kreuzigung, sagt er: „der Typus ist noch mild, keine Spur von Schmerz in den Gesichtszügen, der Heiland ist mit offenen Augen abgebildet, von der Dornenkrone keine Andeutung. Da die Füsse nicht über einander gelegt sind, ist der Erlöser mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet."

Ein uralter Taufstein aus der im Jahre 979 vom Markgrafen Gero gegründeten Klosterkirche zu Alsleben an der Saale (beschrieben und abgebildet von H. Otte in den Neuen Mittheilungen des Thüring.-Sächs.-Vereins VIII, 2, 125 ff.) welcher seinem Style nach entschieden der vorgothischen Zeit angehört und höchst wahrscheinlich aus der Zeit der Erbauung des Klosters stammt, zeigt dieselbe Auffassung des Wesens Christi. Der Erlöser steht am Kreuze auf einem Fussbrette, breitet die Arme an demselben aus, ist nicht angenagelt und verwundet, lebt noch und trägt keine Dornenkrone. Unser Bild stimmt in den wesentlichen Dingen mit den Eigenthümlichkeiten der beschriebenen Bilder überein, und wir würden uns dadurch veranlasst finden können, dasselbe ins X. Jahrhundert zu versetzen. Wir machen aber darauf aufmerksam, dass die Wunden Jesu selbst, ohne Nägel, vollkommen angegeben sind, dass das versöhnende unschätzbare Blut zum Heile der sündigen Menschheit vergossen in einem Kelche aufgefangen wird und dass der lebendige in voller Freiheit am Kreuze hangende Christus durch den rechts etwas ausweichenden Leib, durch die gekrümmten Arme und durch das gesenkte Haupt die Lasten und Leiden der Erlösung, die Schwere der auf ihn gehäuften Schuld der Menschheit zu empfinden scheint. Der Gottmensch ist zwar als Gott erhaben über die Schwächen der Menschheit, und mit freiem, starkem Willen vollführt er selbst am Kreuze sein schweres Werk, aber als Mensch fühlt er dennoch die ganze Last seiner schweren Pflicht. Der Gott wird Mensch, um als Mensch die Menschheit mit Gott zu versöhnen. Denn die Sünde der Welt ist so gross, dass kein menschliches Wesen der Gottheit Sühne für dieselbe bieten könnte. Nur Gott selbst konnte, Mensch geworden, die Menschen mit sich versöhnen, eine Lehre, welche der berühmte Anselm von Canterbury 1033—1109 in seinem Buche: „Cur deus homo" durchführte. Den Gedanken, dass Chri-

stus mit den Sünden der Welt belastet sei, deutete man auch dadurch an, dass man den Leib Jesu röthete und den Leibrock desselben roth malte [14]), wie auch unser Bild einen rothen Rock aufweist. Diese Lehre scheint durch unser Bild ausgedrückt zu werden, und wir würden demnach angewiesen sein, dasselbe in die Zeit des Anselm und Canterbury, also an das Ende des XI. Jahrhunderts zu versetzen. Indessen glauben wir aus folgenden Gründen, dasselbe in spätere Zeit versetzen zu müssen. Die Merkmale nämlich, welche den menschlichen Schmerz, die Leiden des Erlösers bezeichnen, bilden sich gegen Ende des XII. Jahrhunderts sehr deutlich aus: In einer Kreuzigung vom Jahre 1181 am Verduner Altare zu Klosterneuburg bei Wien [15]), erscheint der Erlöser verstorben, sein Haupt liegt auf der rechten Schulter, hat aber noch eine Glorie, der Körper ist in sich zusammengesunken, die rechte Seite stark nach aussen gebogen, die Knie vorgebogen und die Arme gekrümmt. Die Füsse stehen noch neben einander, aber auf einem Fussbrette, Hände und Füsse sind angenagelt. Sonne und Mond sind nicht mehr wie auf unserem Bilde als Menschen [16]), sondern als Naturkörper, als runde Scheibe und als Sichel dargestellt. [17]) Noch bezeichnender erscheint das Leiden in den Bildern des XIII. Jahrhunderts. Christus ist ebenfalls verschieden, der Körper hängt tief herab, die rechte Hüfte ist stark ausgebogen, das rechte Knie sehr gekrümmt und rechts gewendet, die Füsse übereinander, der rechte über den linken gelegt und mit einem Nagel befestigt. Die Glorie fehlt, aber das Haar wird durch einen Schapel zusammengehalten. [18]) Unser Bild zeigt offenbar den Uebergang von der Vorstellung, welche sich vom Wesen des Erlösers in den Bildern ausspricht, die denselben frei und selbständig am Kreuze erscheinen lassen im Bewustsein und im Besitze seiner göttlichen Herrlichkeit, zu derjenigen Vorstellung, nach welcher Christus, überwältigt von der Macht der menschlichen Schuld, als Gottmensch menschlich leidet und stirbt. Dieser Uebergang konnte sich in der Kunst aber erst nach Feststellung dieser Lehre in der Kirche ausbilden, wie immer die neuere Ansicht sich erst theoretisch ausbildet, ehe sie praktisch, wie hier im Bilde, sich darstellt. Darum stellen wir unser Bild gewiss mit Recht etwas nach der Zeit des Anselm von Canterbury. Die Ansicht von der Erniedrigung Christi erscheint aber erst abgeschlossen, wenn ihm das Zeichen der

14) Legis-Glückselig, Christusarchäologie, S. 145. Didron, Iconogr. chrét. histoire de dieu S. 282: la chair est rouge, parce qu'il sest chargé de nos péchés.

15) Der Altaraufsatz im regul. Chorherrnstifte zu Klosterneuburg von Albert Camesina und Dr. Gust. Heider. Taf. XV.

16) Didron, Iconographie chrétienne, S. 278. Piper, Mythologie christ. Kunst, 2. Abth. S. 153 ff.

17) Der Wendepunkt tritt im XIII. Jahrhundert ein. Von da an erscheinen Sonne und Mond meist als Naturkörper in Form von Gesichtern, wie noch jetzt. Piper, Mythol. I, 2, S. 168.

18) Album de Viellard de Honnecourt par Lassus et Darcel, Paris 1858, pl. 4, 14, aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.

göttlichen Hoheit, das heisst die Glorie, versagt ist. Dies geschieht in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in dem von Viellard de Honnecourt hinterlassenen Bilde. Wenn wir nun unser Bild mit dem Bilde des Altars von Verdun von 1181, und mit dem Bilde des Vieilard de Honnecourt, etwa aus den Jahren 1230—1250 vergleichen, so werden wir in den drei Bildern den Anfang, die Fortbildung und den Abschluss der oben angeführten Lehre von dem menschlichen Leiden des göttlichen Erlösers kaum verkennen können. Wenn wir aber zugeben müssen, dass die Bilder von Klosterneuburg und Viellard einander viel näher stehen, als unser Bild dem Bild von Klosterneuburg, so werden wir das erste vom zweiten durch einen grösseren Zeitraum, als das zweite vom dritten geschieden denken müssen. Wir werden also wohl nicht fehl greifen, wenn wir unser Bild in den Anfang des XII. Jahrhunderts versetzen.

Wir wollen aber auch nicht unterlassen, noch auf die Stellung der Füsse aufmerksam zu machen, die selbst, wenn man obige Schlussfolgerung nicht gelten lassen wollte, in Verbindung mit den übrigen Merkmalen unser Bild dennoch ins XII. Jahrhundert verweist.

Bis zum Ende des XII. Jahrhunderts pflegte man, wenn Christus ans Kreuz genagelt erscheint, die Füsse neben einander zu stellen. Seit Anfang des XIII. Jahrhunderts wird es üblich, die beiden Füsse mit einem Nagel anzuheften.[19] Gewöhnlich behauptet man, dass Cimabue 1240—1300 zuerst die Füsse mit einem Nagel befestigt gemalt habe.[20] Aber Grimm hat in seiner: „Sage vom Ursprunge der Christusbilder“ schon mitgetheilt, dass bereits Walther von der Vogelweide (1165—1230) von drei Nägeln des Kreuzes Christi gesprochen habe.[21]

Wir dürfen also annehmen, dass ein Bild des Gekreuzigten mit neben einander gestellten Füssen vor dem XIII. Jahrhundert gefertigt sein müsse, wenn nicht genügende Gründe dagegen sprechen. In unserem Bilde empfehlen nun die Eigenthümlichkeiten, welche die Hoheit Christi bezeichnen, entschieden die Annahme eines höhern Alters. Es ist wahr, es findet sich zu Rom in S. Clemente in der Apsis eine Kreuzigung in Mosaik von 1299, welche Christum lebend und ganz gerade auf einem Fussbrette stehend, das Haupt gerade haltend, die Füsse neben einander genagelt, darstellt. Allein hier ist offenbar der uralte Typus steif fest gehalten und demnach wohl von einem früheren Vorbilde copirt. Eine Copie

19) Didron, Iconographie chrétienne, p. 277, note 1. Jusqu'au XIIIe siècle on a attaché indifférement le Christ avec trois ou quatre clous. Après le XIIIe siècle l'usage de ne mettre que trois clous l'emporte définitivement. Ausnahmen, die wahrscheinlich in Copien früherer Bilder bestehen, wie etwa die Kreuzigung in der Apsis zu S. Clemente von 1299, können die oben angeführte allgemeine Wahrnehmung nicht bestreiten.

20) Murr Journal

21) Walther von der Vogelweide (1165—1230) Gedichte, herausgegeben von Karl Lachmann, 2. Ausgabe, S. 37. Z. 7 und 8, dennoch wart mannichvalt sîn marter an dem kriuze gemêret man sluoc im drie negel dur hende und ouch dur füeze.

eines ganz unveränderten Originales, welche noch keine Spur der Umänderung an sich trägt, konnte in jedem Jahrhunderte wiederholt werden. Wollte man aber aus diesem Vorgange schliessen, dass auch unser Bild die Copie eines früheren Originals in späterer Zeit sei, so würde man, glauben wir, darum irren, weil unser Bild nicht mehr steif irgendeinen Urtypus zeigt, sondern mit Festhaltung gewisser Vorstellungen, z. B. der göttlichen Hoheit, doch schon einen Uebergang zu einem neuen Gedanken zeigt, nämlich zu dem des leidenden und Vergebung erwerbenden Erlösers. Ein solches den Uebergang darstellendes Bild konnte man später, wo sich der Uebergang schon völlig vollzogen hatte, nicht mehr darstellt, weil man schon zu einer Form gelangt war, die den Zeitvorstellungen besser entsprach. Wollte man den Zeitvorstellungen nicht nachgehen, dann liess sich blos ein Original copiren, welches in sich einen abgeschlossenen Gedanken, wie ihn uns etwa das Bild des Alslebener Taufsteins zeigt, copiren, und dies scheint in Rom geschehen zu sein. Somit glauben wir an der Ueberzeugung festhalten zu müssen, dass unser Bild in den Anfang, mindestens in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts gehöre. —

Wir schreiten nun zu der Frage, auf welchem mechanischen Wege unser Bild hergestellt worden sei, und sprechen uns hier schon dahin aus, dass wir glauben, dies sei durch den Druck einer Metallplatte erfolgt. Wir erwarten den Einwurf, dass im XII. Jahrhundert von Platten zum Abdruck und von einer Presse bis jetzt keine andere Spur gefunden worden sei. Dennoch erwähnen wir mit Grund, dass man neuerlich zu der Ueberzeugung gekommen ist, es seien die Initialen schon im XII. Jahrhunderte in Einsiedeln, Canton Schwyz, durch Stempel gedruckt worden. [22]) Ferner erwähnen wir, dass Abdrücke von Metallplatten gemacht worden sind, welche anfänglich nicht zum Abdruck, sondern zur Verzierung irgend eines Gegenstandes bestimmt waren. Man findet z. B. Abdrücke von Schrotblättern, welche Spiegelschrift und an den Ecken weisse Rundungen haben, weil die Platten, von denen sie gedruckt sind, an den Ecken Löcher hatten, um angeschraubt werden zu können. Dergleichen Platten hatte man im Mittelalter zur Verzierung der Altäre, Kanzeln und Kirchenstühle. [23]) Sie waren gravirt und enthielten somit Bilder. Insbesondere wurden sie auch zur Verzierung von Buchdeckeln gebraucht. Es sagt in dieser Beziehung TEOPHILUS PRESPYTER III, 71. eodem modo (d. h. ciselirt) fiunt tabulae et laminae argenteae super libros cum imaginibus, floribus atque bestiolis et avibus — fiunt et laminae cupreae et fodiuntur et denigrantur et raduntur. Ex his ligantur cathedrae pictae et sedilia atque lecti ornantur etiam libri pauperum. Aus dieser Mittheilung ergiebt sich,

22) Dr. LIEBMAN's Brief an Dr. F. Böhmer bei PASSAVANT, Peintre-Graveur T. I, p. 18.

23) TEOPHILUS PRESBYTER, diversarum artium schedulae III, 74.

dass man zweierlei Tafeln zum Schmucke verwendete: solche, in denen Bilder erhaben dargestellt waren und durch die erhabenen Conturen wirkten, und solche, in welche man die Conturen eingrub und durch eine geriebene schwarze Farbe, Nigellum, Schlagloth, die Bilder hervorbrachte. Man sieht leicht, dass es nur ein Schritt war, die schwarze Farbe auch auf die erhaben gearbeiteten Platten überzutragen, und durch Pressung auf Pergament für die Aermeren einen Ersatz der Metallplatten zum Schmucke der Bücher zu liefern. Wir glauben darum auch unsern Druck von einer solchen erhaben gearbeiteten Platte des XII. Jahrhunderts ableiten zu können. PASSAVANT im *Peintre-Graveur* T. I, p. 21 ist, wie uns scheint, mit Recht der Meinung, dass die Platte von Kupfer oder Messing gewesen sei, weil die griessliche Art, wie die Farbe sich dem Pergament mitgetheilt hat, nur von einer Kupfer- oder Messingplatte abgeleitet werden könne. Ferner glaubt er, dass die Platte vor dem Drucke erwärmt worden sei, weil so die feste Verbindung, in welcher der Leim mit dem Pergament noch jetzt steht, sich erklären lasse.

Man könnte endlich gegen das hohe Alter unseres Druckes einhalten, dass es damals an einer so kräftigen Presse gefehlt habe, die, wie die Buchdruckerpresse, so starke Wirkungen hervorgebracht habe. Dieser Einwurf hebt sich dadurch, dass die Bretter der Altäre und Thüren mit Hilfe der Tischlerpresse oder Schraube zusammengefügt wurden [24]) und dass diese sich sehr leicht auf Bücher Pressungen anwenden liess. Man kann aber auch annehmen, dass es da, wo Bücher, besonders Pergamentbücher, in der noch jetzt gewöhnlichen Form eingebunden worden sind (siehe das Buch des Johannes auf unserem Bilde), an Buchbinderpressen auch nicht gefehlt haben kann, die sich ebenfalls auf Pressen von Platten anwenden liessen. Somit waren also Platte und Presse zum Druck vorhanden. [25])

Unser Bild hat in der That zur Verzierung eines Buchdeckels gedient und ist in Oberdeutschland gefunden worden. Es ist bis jetzt das einzige bekannte Erzeugniss in seiner Art. Leider hat es durch die Zeit sehr gelitten; jetzt wird es in einer Kapsel aufbewahrt, welche wie ein Büchereinband gearbeitet, mit blauem Maroquin überzogen und mit Golddruck einfach aber geschmackvoll verziert ist.

H. 8 Z., 9 L. B. 6 Z., 9 L.

24) Tabulae altarium sive ostiorum — diligenter conjungantur junctorio instrumento, quo utuntur doliarii sive coxinarii. THEOPHILI Presbyteri: Diversarum artium schedula, l. I, c. 17.

25) Wir wollen nicht unterlassen, unsere Leser einzuladen, in die vortreflichen Abbildungen der Einbände eines Lectionariums aus dem XII. Jahrhundert und eines Evangeliariums aus dem XII. oder XIII. Jahrhundert, welche G. LIBRI in den Monuments inédits etc., Londres 1862, Pl. I und Pl. V, gegeben hat, Einsicht zu nehmen. Sie enthalten Kreuzigungen in Metall, welche bezeugen, dass unser Blatt dem Geschmacke jener Zeit entspricht, und mit Recht mindestens in das XII. Jahrhundert verlegt wird.

No. 12.

St. Christoph.

St. Christoph strebte sich der Sage nach das Himmelreich dadurch zu erwerben, dass er ohne Lohn, nur um Gott zu dienen, die Leute und zuletzt das Christuskind durch ein tiefes Wasser trug, über welches keine Brücke führte. Das Wasser ist nach einigen Legenden ein Fluss, nach andern ein Meer. Daher ist das Gewässer, durch welches St. Christoph das Christuskind trägt, bald ein Fluss, bald ein von allen Seiten begrenztes Wasserbecken. St. Christoph ist einer der XIV Nothhelfer gegen einen jähen bösen Tod und von Spanien bis Deutschland im Alterthume viel verehrt. Vergleiche über ihn: Salazar, Martyrologium, Tom. IV, p. 241. Legenda aurea, Sommertheil. Uhland, Volkslieder, V, 2, S. 809. Mrs. Jason, „Sacred and Legendary Art", p. 260, und F. Hauthal, „Der grosse Christoph", Berlin 1843.

St. Christoph mit dem nackten Christkinde.

(1375 — 1400.)

Dieses Bild trägt, wie auch Passavant, *Peintre-Graveur*, Tom. I. p. 24 und 96 ausspricht, unzweifelhaft einen sehr alterthümlichen Charakter. Nicht nur der Schnitt, in auffallend starken Linien ausgeführt, sondern auch die Einfachheit der ganzen Darstellung deutet auf hohes Alter. Wir machen aufmerksam auf den Mangel aller Kleidung beim Christkinde, auf den vorwärts gerichteten Blick und den Mangel der Glorie bei St. Christoph, auf die magere Gestalt desselben, auf die breiten ungeknickten Falten seines Mantels, welche noch an romanischen Styl erinnern, auf den Mangel an Früchten am Stamme, und auf die höchst einfache Form, durch zwei Felsen die Ufer zu bezeichnen; hier fehlt alles Uebrige, was auf dem Bilde des St. Christoph von Buxheim eine so reiche Staffage abgiebt und dies Alles drängt unwillkürlich, unser Bild für erheblich älter als dies Buxheimer zu halten. Indem Passavant darauf aufmerksam macht, dass das Christkind mit der linken Hand segnet, spricht er den Gedanken aus, dass die Platte ursprünglich vielleicht nicht für den Druck geschnitten war. Wir theilen diese Ansicht nicht, denn in der königlichen Kupferstichsammlung zu München findet sich ein Schrotblatt mit richtig stehender Schrift, auf welchem nicht nur St. Christoph nach links geht, sondern auch das Christuskind mit der linken Hand segnet. Die Schrift aber, welche keine Spiegelschrift ist, zeigt, dass die Platte dieses Bildes zum Abdrucke bestimmt gewesen sein müsse.[26] Eigenthümlich ist dem Bilde

26) Copies photographiques des plus rares gravures criblées etc. dans la coll. roy. d'estampes à Munich. Livr. 1, Munich. 1856.





noch der tiefschwarze Druck in einer Farbe, die mit Oel oder Firniss gebunden gewesen zu sein scheint, wie wenigstens der gelbliche Schein um die schwarzen Linien schliessen lässt. Der Druck ist Reiberdruck. Das Blatt steht bis jetzt so vereinzelt da, dass man nicht wagen kann, Zeit und Ort seines Ursprungs genau zu bestimmen. Wir rechnen es aber unbedingt unter die ältesten Erzeugnisse der oberdeutschen Metallographie, und setzen es in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Das Papier ist stark und fest; ein Wasserzeichen findet sich nicht. Oben und unten, sowie an der linken Seite des Blattes ist leider weggeschnitten.

H. 9 Z. B. 5 Z., 4 L.

No. 13.

Christi Kreuztragung.

(1375 – 1400.)

Der vorliegende Metallschnitt enthält einen ziemlichen Reichthum an Figuren und ungemeine Lebendigkeit in der Gruppirung der Gegensätze. Wir machen aufmerksam auf Jesum, welcher mit dem linken Arme das Kreuz umfassend sich mit Mühe auf dem linken Fusse und dem rechten Arme aufrecht erhält und von Joseph von Arimathia, welcher das Kreuz am untern Ende zu heben sucht, nur wenig unterstützt werden kann, während ein liebloser Jude mit den Händen und einem Fusse das Kreuz auf Jesu Nacken herabdrückt. Die vor Jesu knieende und stehende Figur greifen mit ihren Keulen gleich heftig den todesmatten Heiland an, während der eine hinter ihnen stehende Kriegsknecht gleichgültig zusieht, der andere aber nur schwach dem Peiniger Jesu entgegentritt. Johannes mit den beiden Marien im Hintergrunde links müssen sich auf erfolglose Klagen beschränken. So ist die reiche aus zehn Personen bestehende Gruppe allenthalben gut motivirt und verräth einen denkenden Künstler. Auffallend ist, dass die vorderen Männer die Keulen in der linken Hand führen, und dass das linke Bein des knieenden Mannes in einen Stelzfuss ausläuft. Der Schnitt und Druck ist freilich sehr stark, dennoch ist der geschickte Zeichner nicht ganz verdeckt. Die Zeit, in welche das Bild zu versetzen ist, lässt sich schwer bestimmen. Die engegeschnürte Kleidung, die ganz kurzen Aermel der Oberkleider, die verschiedene Farbe der Aermel kommt um 1362 auf; die Kopfbedeckung des Kriegers erscheint im XIV. Jahrhundert und verliert sich später. Das Colorit, lebhaftes Roth und Blau, scheint auf Augsburg zu verweisen. Der Druck ist mit dem Reiber auf starkem Papier ohne Wasserzeichen ausgeführt.

Bemerkenswerth sind noch die beiden durch Vorbiegung krumm laufenden untern Metallränder, welche nur bei Metall, nicht bei Holz möglich sind, und daher Zeugniss ablegen, dass wir hier einen Metallschnitt vor uns haben.

H. 7 Z. B. 4 Z., 11 L.

No. 14.

St. Georg.

St. Georg, der Legende nach ein cappadocischer Prinz, der unter Diocletian den Martyrertod erlitt, durchbohrte mit seiner Lanze den Lindwurm, der die Königstochter Aja, die durch das Loos dem Lindwurme zum Frass ausgesetzt war, verschlingen wollte.

Auch diese Sage hat manche Abänderungen. Die Legenda aurea im Sommertheil erzählt, dass der Drache täglich aus einem See aufgestiegen sei, und täglich ein Schaf und einen Menschen gefressen habe. Daher auch verschiedene Bilder dieser Sage. Auf allen Bildern ward dargestellt, wie St. Georg theils zu Ross, theils zu Fuss den Drachen durchbohrt. Auf den meisten Bildern ist auch Aja und auf einigen Aja mit einem Schäfchen dargestellt. Vergleiche ein altes Volkslied bei F. W. Frh. von Ditfurth, Fränkische Volkslieder, 1. Th., S. 55, No. 68. Der heyligen Leben, sumerteil, Augsburg 1472, S. XV. Acta Sanctorum, 23. April. Sacred and Legendary Art by Mrs. Jameson, p. 235 ff. A. v. Gutschmid: „Die Sage vom heiligen Georg", Leipzig 1862.

St. Georg zu Pferde.

(1375 — 1400.)

Wir machen bei diesem merkwürdigen Bilde auf Folgendes aufmerksam. Der heilige Georg trägt einen ledernen Panzer, der über die Hüften herabgeht und unten ausgezackt ist, einen Lendener, wie sie 1371 aufkamen, der Rand ist ausgezackt. Um die Arme sind drei (eiserne) Ringe gelegt. Die Fingerhandschuhe sind von Leder mit ledernen Stolpen. Um Hals und Schultern trägt der Heilige einen geschuppten, wie es scheint, eisernen Halsberg. Die Schuhe sind von Leder mit langer Spitze, wie sie seit 1361 erwähnt werden, und mit einem Stachelsporn versehen. Sie stehen im Steigbügel. Der Sattel ist hoch, vorn mit einem auf beiden Seiten herabgehenden Schirme für die Beine versehen, mit zwei breiten Riemen als Bauchgurt festgeschnallt und mit einer ausgezackten Decke überdeckt. Das Schwert Georg's ist oben breit und die Parirstange nach vor-





wärts gekrümmt. Die Lanze hat ein breites classisch geformtes Eisen und einen durchaus glatten Schaft. Der im Spitzbogen geschlossene Schild hat in der rechten Ecke einen Ausschnitt für die Lanze. Das Pferd hat einen Kopfpanzer, einen Brustpanzer (Vurbuege) und ein Hintergeschirr.

Aja hat schlicht herabhängendes Haar und trägt das in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts gewöhnliche, um den Hals ziemlich weit ausgeschnittene (1362) und unten faltige Kleid mit eng anliegendem Oberleibe. Es ist gegürtet mit dem Platten-Gürtel, dem Dupfing, der seit 1362 bekannt ist. Der mittelste Baum hat ganz die im XIV. Jahrhundert gebräuchliche Form.[27]) Man vergleiche noch J. v. Hefner: Trachten des Mittelalters, II. Abtheilung Tafel 7., 8., und 146. in Bezug auf St. Georg und sein Ross, und Tafel 28. und 113. in Bezug auf Aja. Das Bild ist mit zwei Linien eingefasst, von denen die äussere unvollkommen ausgedruckt ist. Der Druck ist mit dem Reiber bewirkt; ein Wasserzeichen ist nicht zu sehen. Das Blatt ist in Oberdeutschland aufgefunden und mag wohl auch dort entstanden sein.

H. 6 Z., 3 L. B. 9 Z., 4 L.

No. 15.

Christi Kreuzesabnahme.

(1375 — 1400.)

Der im Facsimile gegebene Metallschnitt ist zwar von roher Arbeit, aber im Gesichte Mariens und Jesu nicht ohne charaktervollen Ausdruck. Eigenthümlich ist die Stellung derer, welche den heiligen Leichnam abnehmen. Der eine hält sich oben am Kreuze, ohne dass man eine Leiter sieht, auf welcher er steht, der andere stützt sich mit dem rechten Knie ans Kreuz, ohne dass man daraus auf grössere Festigkeit in der Stellung schliessen müsste. Der Mantel der Maria, welcher über beiden Armen in grossen Bogen am Leibe herabhängt und das weisse Futter zeigt, die entblössten Arme und Beine Christi, sowie die Gesichter der rechts stehenden Gruppe sind wenig künstlerisch. Dennoch ist das Bild seines Alters wegen von grosser Bedeutung. Die grossen runden Falten am Mantel der Maria, der sanfte Fluss der Falten auf dem Boden, die anliegenden Kleider, die magere

27) An der Vorderseite eines eichenen Kastens, in der Kathedrale zu York, welcher das Capitelsiegel einschliesst, befindet sich vortrefflich ausgeschnitten die Gruppe unseres Blattes nur mit dem Unterschiede, dass das, was hier links ist, dort rechts ist. Vergleiche Carter, Specimens of ancient sculpture, Tf. CV. Ebenso findet sich St. Georg im Kampfe mit dem Drachen auf einem Relief am Hause No. 76, Winklerstrasse in Nürnberg, nur mit dem Unterschiede, dass St. Georg einen Helm und Brustpanzer trägt, den Oberarm durch eine dreieckige Schiene etwas geschützt hat, und dass der Lanzenschaft von der Spitze bis zum Handgriff sich verstärkt.

Behandlung der Figuren, insbesondere der äusseren Gliedmaassen, sprechen für die zweite Hälfte oder mindestens für das letzte Viertel des XIV. Jahrhunderts.

Das Bild zeigt oberdeutsche Schule, hat aber zu wenig individuelle Züge, als dass man es einem bestimmten Orte zuzuweisen im Stande wäre. Der Druck ist sorgfältig, die Linien sind in etwas blass schwarzer Farbe gut gekommen; ein Wasserzeichen ist im Papiere nicht zu sehen. Der untere Theil des Blattes fehlt.

H. 4 Z., 5 L. B. 3 Z., 5 L.

No. 16.

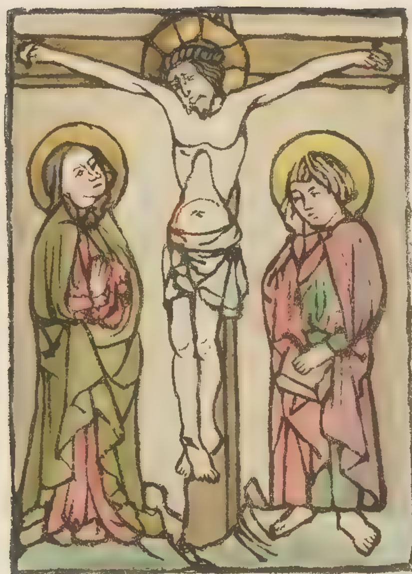
Christus am Oelberge und Christus am Kreuze.

Zwei Blätter einer Passion. (1375 — 1400.)

Wir besprechen zunächst die Kreuzigung, von der wir ein Facsimile geben. Wir beachten am Gekreuzigten das eigenthümlich breite Kreuz in der Glorie, ähnlich wie wir es an einem Bilde Gott-Vaters um 1115 finden[28]), und die eben so eigenthümlich gestellten Arme am Kreuze, welche sich mehr aufwärts als abwärts biegen, endlich den Schurz um die Lenden, der hier noch einem kurzen Leibrocke gleicht. An Maria beachten wir die lange, mehr schlanke als volle und doch gewandreiche Gestalt, deren Kleider ungegürtet in natürlichen weichen Falten herabfallen und auf dem Boden hinfliessen. Johannes fällt auf durch sein schlichtes kurzes Haar (1380), statt der reichen Lockenfülle, die ihm sonst eigenthümlich ist. Seine Gewänder zeigen ebenfalls natürlich schöne Falten.

Ganz in demselben Charakter erscheint das vorausgehende Bild, Christus am Oelberge. Jesus, eine lange schlanke Gestalt, kniet, und nach rechts gewendet, betet er mit aufgehobenen, aber nicht zusammengelegten Händen; blutiger Schweiss steht auf seiner Stirn und fällt zur Erde. Eine Glorie mit breitarmigem Kreuze umgiebt sein Haupt, dessen ziemlich kurze Haare (1380) gescheitelt und glatt in den Nacken gekämmt dicht an dem Kopfe anliegen. Kein Schappel hält die Haare zusammen, wie beim Gekreuzigten. Der Bart auf der Oberlippe fehlt beinahe, wie auf Bildern von 1334. Ein langer Talar mit weiten Aermeln, welcher um den Hals in zwei übereinander liegenden Ringen schliesst und oben eng anliegt, fällt in natürlichen Falten herab, die sanft auf dem Boden hinfliessen. Ein Relief an der Stephanskirche in Tangermünde aus dem XIV. Jahrhundert zeigt eine ganz ähnliche Gestalt Christi. Aus einer eigenthümlich gebildeten Wolke streckt sich die Hand Gottes auf das Haupt Jesu herab. Vor Jesu im Mittelgrunde erhebt sich

28) Otte, Kirchliche Kunst-Archäologie, S. 293.





in conventioneller Form ein Fels, auf dessen Spitze ein Kelch steht. Hinter Jesu im Mittelgrunde an Felsen gelehnt, auf welchen zwei Bäume stehen, schlafen die Jünger. Petrus der vorderste, an seinem kahlen Kopfe kenntlich, deckt die beiden andern so weit, dass nur die Haare sichtbar sind. Diese sind ebenfalls gescheitelt und sorgfältig rückwärts gekämmt. Die Bäume haben die Form des XIV. Jahrhunderts, wie im Relief zu Tangermünde.

Die Zeichnung der Figuren, mit Ausnahme der Hände und Füsse, ist sehr zufrieden stellend. Das Colorit ist sorgfältig, aber matt, es hält überall die Conturen ein und besteht aus Blassviolett, Roth, Moosgrün, Saftgrün und Ockergelb. Diese matten Farben sprechen für das südöstliche Baiern. Das Wasserzeichen fehlt. Wir setzen das Bild in das letzte Viertel des XIV. Jahrhunderts.

H. 4 Z., 2 L. B. 3 Z., 5 L.

No. 17.

Die Geburt Christi.

(1415 — 1425.)

Im Vordergrunde ein Stall von unklarer Anlage. Er besteht aus vier viereckigen Säulen, welche ein Strohdach tragen. An dem Boden unter demselben liegt links das nackte Christuskind mit Glorie, deren Reif aus zwei Linien, und dessen Kreuz mit excentrischen Armen roth ist. In der linken Hand hält es die Weltkugel. Ein Wolkenkranz umgiebt dasselbe. Ausserhalb des Kreises beten drei Engel den Weltheiland an; sie haben die Flügel zusammengelegt, wie sitzende Vögel, und scheinen ausser Kopf, Brust und Armen keine menschlichen Gliedmaassen zu haben. Vor dem Kinde rechts kniet Maria mit betend zusammengelegten Händen, das Kind ansehend. Eine einfache Glorie umgibt ihr Haupt, dessen reiches gescheiteltes Haar rückwärts gekämmt über den Rücken herabfällt. Ein weit ausgeschnittenes, bis auf die Hüften anliegendes, abwärts sehr weites faltenreiches und langes Kleid, wie 1370—1450, ist ihre ganze Bekleidung. Weiter rechts auf der schmalen Seite des Stalles zwischen den beiden Säulen sitzt Joseph, hat in der Linken seinen bekannten Hakenstock, hebt die Rechte gegen die linke Brust und sieht theilnehmend nach dem Kinde. Er trägt Reisekleider, einen carmoisinrothen Leibrock, einen Mantel, dessen Farbe gänzlich verschwunden ist (die Falten desselben, welche mit Blattgold gehöht waren), sind jetzt mineralblau, und um den Hals das weite Reisetuch, das bei den Priestern zum Pluviale oder Humerale geworden ist. Die Haare sind aus der Stirn rückwärts gekämmt, wie um 1428. Auf der entgegengesetzten Seite des Stalles links langt ein Esel und ein Ochse jeder mit dem

Kopfe bis zu der mit Gras gefüllten geflochtenen Krippe, an deren vorderster Ecke das Christuskind liegt.

Auf dem Dache des Stalles knieen mit halberhobenen Flügeln zwei Engel in Menschengestalt, der eine links carmoisinroth, der andere rechts bräunlich gekleidet, und halten ein Schriftband, auf welchem zu lesen ist: „*gloria in ex*"; der Rest „*celsis deo*" ist wegen der Wendung des Bandes nicht sichtbar. Links vom Stalle bis zum Rande des Bildes läuft ein Zaun von zugespitzten Brettern.

Hinter dem Stall erhebt sich eine Landschaft mit Blumen und einzelnen Bäumen, deren Laub dem Laube am Stamme, welchen St. Christoph auf Blatt 12 trägt, ähnlich ist. Rechts und links am Rande des Blattes hat der Berg je eine Erhöhung, die mit Gebäuden besetzt sind. In der Mitte sitzt ein Hirt mit einem Hunde und einer Heerde von vier Schafen. Der Hirt hebt preisend die Hände zum Himmel empor, wo in einem Wolkenkreise Gott-Vater in halber Figur sichtbar ist. Um das Haupt Gottes zieht sich eine Glorie mit rothem Kreuze, aus seinem Munde gehen fünf Strahlen zur Erde, in seiner Linken hält er die Weltkugel und die Rechte erhebt er gegen die Brust, Zeigefinger und Mittelfinger sind segnend ausgestreckt. Rechts unter dem Wolkenkreise sieht man einen Engel mit einem Schriftbande, auf welchem die Worte stehen: „*annuncio vobis g*"; der Rest *audium magnum* verschwindet durch die Wendung des Bandes. Die Flügel des Engels bestehen, wie bei allen übrigen Engeln des Bildes, aus rothen, blauen oder gelben Federn.

Die Zeichnung der Figuren, namentlich der Maria und des Joseph, ist sehr gut. Im Gesicht der Maria besonders liegt Originalität. Die Gewandung, die auf dem Boden in reiche weiche Falten ausgeht, ist vorzüglich. Der Schnitt ist sicher und scharf. Der Druck ist in schwarzer Farbe scharf und bestimmt ausgeführt. Um so deutlicher zeigen die stumpfen Ausgänge der Linien, dass wir einen Metallschnitt vor uns haben.

Das Zeitalter unseres Schnittes bestimmt sich durch die Kleidung der Maria. Sie gehört in den Anfang des XV. Jahrhunderts und wir glauben nach der Innigkeit der Auffassung und nach dem Costüm der Jungfrau in die Jahre 1415 — 1425. Das Colorit unterscheidet sich durch das intensive, doch glanzlose Carmoisinroth, und durch das allerdings oxydirte Gold, sowie durch den gänzlichen Mangel des Spahngrüns, für welches die Bäume ein Olivengrün zeigen, ganz bestimmt von der schwäbischen Schule. Unser Bild ist in Freisingen erworben worden, und wir zweifeln nicht, dass dasselbe in Freisingen oder an einem anderen nahegelegenen Orte Baierns gemacht worden ist. Das Colorit hält die Conturen genau ein und weicht auch dadurch von der handwerksmässigen Arbeit Schwabens ab. Die Art des Druckes und das Wasserzeichen des Papieres sind nicht zu ermitteln.



Es schliesst an dieses Bild, was Technik und Format betrifft, der nachstehende Metallschnitt, welcher die Verkündigung darstellt, genau sich an.

H. 10 Z. 2 L. B. 7 Z. 2 L.

No. 18.

Die Verkündigung Mariä.

Parallelbild zur Verkündigung in der Sammlung des Lord SPENCER. (1415—1425.)

Wir besitzen in dem Metallschnitte, welcher die Verkündigung beinahe ganz in derselben Weise darstellt, wie sie der auf dem zweiten Einband-Deckel des Manuscripts der „*Laus Virginis*" von 1417 [29]) enthaltene Spencer'sche Holzschnitt wiedergiebt, und wie wir sie noch etwas genauer auf einem in unserer Sammlung unter No. 81 enthaltenen Holzschnitte finden, ein ganz besonders wichtiges Kunstwerk, und halten uns zu einer genauen Beschreibung und zu einer ebenso genauen Vergleichung desselben mit unserem Holzschnitte verpflichtet.

Maria steht rechts vor einem mit einem Tuche bedeckten Lesepulte und wendet sich rückwärts zum Engel Gabriel, welcher links knieend, mit halbgehobenen Flügeln und mit etwas ausgestreckter rechter Hand den Gruss ausspricht, welchen er auf einem nach oben sich schlängelnden Schriftbande mit der linken Hand hält. In der obern linken Ecke erscheint Gott-Vater von einem halben Wolkenkreise eingeschlossen, in halber Figur und aus seinem Munde geht in drei Linien der Strahl aus, auf welchem der heilige Geist in Gestalt einer Taube auf Maria sich herablässt. Maria befindet sich mit ihrem Lesepulte in einem geräumigen Erker, der nach dem Innern des Zimmers, zu dem er gehört, durch zwei Bogen sich öffnet, die sich in der Mitte auf eine zierliche romanische Säule stützen, und durch einen musivischen Fussboden, der eine Stufe höher liegt als die Ebene des Zimmers, abgeschlossen wird.

Wir gehen nun zu der Beschreibung des Einzelnen über. Das Haupt der Maria umgiebt eine Glorie, welche einen Rand hat, der aussen von einfacher Kreislinie geschlossen wird, inwendig aber grosse Zacken mit stumpfen Spitzen hat, so dass ein Stern von 11 stumpfen Spitzen das Haupt der Maria zu umgeben scheint. Die Haare sind gescheitelt und fallen offen über den Rücken herab, sind aber noch nicht so aus dem Gesichte nach rückwärts gekämmt, dass sie über dem Ohre Puffen bilden. Die heilige Jungfrau trägt ein weit ausgeschnittenes Kleid mit engen Aermeln, welches mit einem schmalen Gürtel zusammen gehalten

29) Dibdin, Bibliotheca Spenceriana, Vol. I, p. 1 ff.

in der Taille nach unten 12 durch gerade Striche ausgedrückte Falten zeigt, während nach oben wegen Hand und Mantel nur 6 Falten sichtbar sind, wie um 1430.[30]) Das Kleid scheint weiss gewesen zu sein, jetzt erscheint es wie das ganze veraltete Papier gelbbraun. Ueber dem Kleide trägt Maria einen weiten roth gefütterten Mantel, welcher über der Brust durch eine aus fünf runden Steinen gebildete Spange zusammen gehalten wird und in reichen Falten auf dem Boden um die Füsse herumliegt. Die Farbe desselben ist verschwunden, man sieht nur noch blaue Linien, welche die Falten und Schatten bezeichnen, wahrscheinlich oxydirtes Gold von starker Kupferlegirung. Ihre linke Hand liegt auf dem aufgeschlagenen Buche des Lesepultes, ihre Rechte hebt sie, den Engel anblickend, ausgestreckt bis zur Brust empor. Der nach rechts geneigte Kopf und die ruhige Miene des Gesichts sprechen Ergebung aus. Das Buch zeigt nur acht Linien, keine Buchstaben, auf der vollen Seite. Auf der höhern Abtheilung des Lesepultes steht eine Blumenvase, in welcher ein Lilienstengel, links mit fünf, rechts mit vier Blättern von rother, blauer und weisser Farbe, und oben mit einer blauen Blüthe versehen.

Rechts von der heiligen Jungfrau, etwas rückwärts, kniet Gabriel auf dem musivischen Boden, doch reicht seine faltige Alba noch weit auf den Fussboden des übrigen Zimmers. Er trägt die Kleidung eines Diaçonus.[31]) Ueber einer langen weiten Alba mit weiten Aermeln trägt er eine rothe Dalmatica mit verziertem Stehkragen, breitem Besatze unter dem Kragen, kurzen weiten Aermeln, welche an der Oeffnung einen Besatz haben, auf welchem drei Kreise mit drei Rhomben, eins mit dem andern abwechselnd, zwischen zwei Linien als Putz angebracht sind. Die weisse Stola desselben, am Ende mit goldenen Fransen besetzt, aber am linken Ende ohne das bei Dibdin und Ottley[32]) bemerkbare Oblongum oberhalb der Fransen, ist regelrecht über die linke und rechte Schulter gelegt und auf der rechten Hüfte gekreuzt. Das lockige geflochtene Haar (um 1450 nachweisbar) reicht bis in den Nacken; das Gesicht ist wie bei Maria mit Zinnober etwas gefärbt. Die Flügeldecke besteht aus schön ausgeführten und möglichst naturgetreu colorirten Pfauenfedern, von denen, mit Ausnahme der letzten Schwungfeder des rechten Flügels, nur die Spiegel sichtbar sind. Von diesen Spiegeln sind zweiundzwanzig auf dem linken Flügel, siebzehn auf dem rechten klar erkennbar; der eine Spiegel befindet sich an der Spitze der Schwungfeder. Die untere Seite ist nur am rechten Flügel sichtbar und besteht aus lanzettförmigen

30) Das Kölner Dombild zeigt auch Kleider mit dergleichen Falten.

31) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, Leipzig, T. O. Weigel, 3. Auflage, 1854, S. 267.

32) Ottley, An inquiry into the origin and early history of engraving upon copper and in wood etc., London, 1816, Vol. I, p. 95.

Federn. Am untern Rande sind zehn Spitzen dieser Federn wahrnehmbar, wovon die an der linken Seite von den obern Federn halb verdeckt wird. Sie sind in unregelmässiger Abwechselung blau, gelb oder roth gemalt. Das Schriftband, welches Gabriel in der linken Hand hält, zieht sich unten hinter der Säule von links nach rechts, steigt an der Säule aufwärts, überschreitet dieselbe in der Mitte zwischen den beiden Wirteln, wendet sich oben wieder hinter dieselbe und sinkt mit seiner Wendung bis auf den ersten Wirtel herab. Die Schrift beginnt mit einem auf den spitzen Winkel gestellten rhombischen Punkte und lautet: . **ave gracia plena dmmi.s te** . Das **v** in **ave**, das **u** und **s** in **dominus** sind zur Hälfte von der Säule, und das zu **te** gehörige **cum** ist ganz verdeckt. Hinter **ave** ist kein Punkt und das **t** hat den bekannten Strich, welcher vom rechten Ende des Querstriches fast bis zum Fusse des **t** herabreicht.

Gott-Vater hat um das mit langen Haaren bedeckte Haupt eine Glorie, deren einfacher Rand durch ein Kreuz mit excentrisch breiter werdenden Armen, die an den Rändern roth, in der Mitte schwarz sind, gestützt wird. Ein langer Bart fällt bis auf die Brust. Ueber ein braunes Unterkleid, von welchem nur der Aermel an der Handwurzel sichtbar ist, hat er ein weites ganz geschlossenes rothes Oberkleid. Die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger und Mittelfinger, und mit eingebogenem Goldfinger und kleinem Finger ist bis zur obern Brust emporgehoben, die linke Hand hält den Reichsapfel. Der Strahl, auf welchem der heilige Geist (eine Taube mit gehobenen Flügeln und mit einer Glorie, welche das die Personen der Gottheit charakterisirende Kreuz enthält) zur Maria herabgleitet, besteht aus drei Theilen, deren jeder aus zwei Linien gebildet sich abwärts ausbreitet. Die Wolken, welche Gott-Vater im Viertelbogen nach rechts und nach unten abschliessen, haben die conventionelle aufwärts und abwärts gebogene Muschelform.

Der Raum, in welchem Maria verweilt, ist architektonisch nicht recht klar; indess zeigt eine genauere Betrachtung, dass er vor der linken Wand liegt, die mit einer im Bogen geschlossenen Verblendung und einem dreigliedrigen Sims versehen ist, dass die rechts gelegene Bogenöffnung die Fronte ausmacht, und dass der links geöffnete Bogen uns die etwas verkürzte an die Fronte im stumpfen Winkel angeschlossene Seite zeigt. Der grosse Bogen stützt sich rechts, wie es scheint, auf einen rechtwinkligen Pilaster. Dieser Pilaster hat ein schön gearbeitetes Capitäl, das mit Eichenlaub ornamentirt, und ein ebenso schön gearbeitetes Piedestal, das mit phantastischem Weinlaub verziert ist. Wir machen besonders auf das Eichenblatt rechts im Capitäl mit seinen zierlichen Rippen und Contouren aufmerksam. — Die schlanke Säule, welche die Schenkel der an einanderstossenden Bogen stützt, hat zwar ein minder ausgearbeitetes Capitäl, aber wieder ein sehr

zierliches Piedestal, auf dessen linker Seite das Weinblatt ebenso sorgfältig wie die andern beiden Blätter ausgearbeitet ist. Die Stütze des Bogens auf der linken Seite bildet ein einfacher Pilaster mit Sims, wie an der linken Wand. In der Mauer über den Bogen sind Dreiecke mit concaver Grundfläche, welche der Gestalt des Bogens folgt, eingeblendet, und über der Mauer scheinen Balkenköpfe vorzutreten, welche die Dachlatte tragen. Der Raum, welcher unmittelbar hinter diesen Bogenöffnungen liegt, hat ein hölzernes Tonnengewölbe als Decke, dessen hölzerne Bogen mit den darüber gelegten Pfosten deutlich sichtbar sind. Jede Pfoste hat in der Mitte gleichweit von dem nächsten Bogen eine Figur, welche wie zwei rhombische durch eine Linie verbundene Punkte erscheint. Die zwei Fenster dieses Raumes sind im Rundbogen geschlossen und mit rhombischen Scheiben gefüllt, welche im ersten durch eine, im zweiten durch drei eiserne in die Fensterstöcke eingelassene Querschienen festgehalten werden. Unterhalb der Fenster ist die Mauer mit einem aufgehenkten Teppiche bekleidet, welcher auf schwarzem Grunde weisse Arabesken zeigt.

Der Fussboden ist mit Quadratplatten gepflastert, welche gelb, roth oder blau sind. Die blauen Platten haben in der Mitte ein kleines Quadrat, welches ehemals golden war, jetzt aber hellbraun aussieht. Die Farben folgen nicht regelmässig nach einander, bisweilen berühren sich mit den Ecken Quadrate derselben Farbe. Im Bogen rechts wird die untere Abschnittslinie auf unserem Bilde von dreizehn Platten mehr oder minder berührt.

Aus diesem Raume führt ein Bogen, der ganz die Richtung des äusseren linken Bogens zu haben scheint, und mit seinem linken Schenkel auf einem vortretenden Stück Mauer ruht, in eine zweite Abtheilung mit flacher hölzerner Decke, deren Pfosten auch die zwei rhombischen Punkte und einen mit einer Linie abgeschnittenen Rand haben. Die zwei sichtbaren Fenster sind horizontal geschlossen und mit rhombischen Scheiben gefüllt, welche im linken Fenster von drei, im rechten von zwei Querschienen gehalten werden, so dass im rechten Fenster der Raum der Mittelschiene leer ist.

Der Schatten ist nur im vorderen Bogen links und in dem zur zweiten Abtheilung führenden Bogen durch Schraffirung angegeben. Eine breite schwarze Linie umgiebt das Bild.

Die Zeichnung unseres Bildes ist künstlerisch. Im Gesicht und in der Haltung der Maria liegt unbestreitbar viel Ausdruck; im Gesicht Gabriels und Gott Vaters würde der Ausdruck mehr hervortreten, wenn der Druck im Auge und im Munde besser gelungen wäre. Die Ausführung der Gewandung bei Maria und Gabriel ist untadelhaft und die der Flügel vortrefflich. Der Schnitt ist so scharf und sicher, und der Druck in kräftig schwarzer Farbe so gelungen, dass man unser Bild für

einen Holzschnitt zu halten versucht wird, wenn man nicht auf kleine Anschwellungen der Linien und auf das Zusammenlaufen der Farbe im Haare und im Gesichte von Gott Vater und von Gabriel, am Kopfe des Pilasters, der den linken Bogen stützt, in den Schraffirungen der Bogen und den Ecken der Fensterscheiben achtet. Der schwarze Grund des Teppichs und die Buchstaben sind zwar im Ganzen gut, aber doch noch etwas griesslich gedruckt. Ueberhaupt erscheint der Druck mit der Lupe betrachtet bei weitem rauher, als auf Blättern, die unbezweifelt Holzschnitte enthalten. Dies Alles deutet auf Metalldruck.

Das Colorit ist besonders bemerkenswerth, sowohl wegen der Sorgfalt, mit welcher vom Illuminator die Contouren eingehalten worden sind, als auch hinsichtlich der Verwendung der Farben. Dieses Bild ist von keinem gewöhnlichen Briefmaler colorirt worden, denn selbst da, wo es schwierig war, die Umrisse nicht zu überfahren, wie in dem Colorit der Pfauenfedern, der innern zwischen drei Farben wechselnden Federn der Flügel, und in dem der Fussplatten, nirgends hat der Illuminator die Contouren verletzt. In den Farben selbst aber bemerken wir, dass der Grünspahn und das Saftroth des Waldholunders ganz fehlt, dagegen ein sehr gut erhaltenes Carmoisinroth ohne Glanz, Gelb und Gold verwendet sind. Da das Papier sehr vergilbt ist, so kann man über Gelb und Hellbraun nicht wohl urtheilen, es erscheint aber das Hellgelb der Augsburger und Ulmer nicht verwendet worden zu sein.

Sonach stellt sich unser Bild als eine eigenthümliche Erscheinung dar, welche von den Erzeugnissen der Schwäbischen Schule abweicht. Unser Exemplar stammt aus Freising, wir haben demnach neben den übrigen Gründen und besonders wegen des Colorits, das sich auch im *Corbinianus Freisingensis*, dem colorirten, im Facsimile mitgetheilten Holzschnitte findet, Veranlassung, unsern Schnitt der Ober-Baierischen Schule, und zwar den Orten Freising oder Tegernsee zuzurechnen.

Wir suchen nun die Zeit zu bestimmen, in welcher unser Bild entstanden sein mag, und achten vor allem auf die reiche Gewandung und auf den leichten gefälligen, auf dem Boden fliessenden Faltenwurf. In ihm sehen wir noch nicht die harten Falten, welche das dritte, besonders das vierte Viertel des XV. Jahrhunderts charakterisiren. Dazu beachten wir die eigenthümlich geformte Glorie und die schlichten an den Kopf gedrückten Haare der Maria, welche auch dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts angehören. Aber wir übersehen auch nicht den ziemlich hohen Stehkragen an der Dalmatica des Gabriel und die Falten am Gürtel des Kleides, welches Maria trägt, Formen, die gegen das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts besonders häufig sind. Alles gegeneinander abgewogen, glauben wir unser Bild mindestens in die Mitte der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts

verlegen zu müssen. Man vergleiche auch die Trachten bei von Hefner: Die Trachten des Mittelalters, B. II, Tf. 18, 93 und 165.

H. 10 Z. 2 L. B. 7 Z. 2 L.

Wir können nun auch der Frage nicht ausweichen: wie verhält sich unser Metallschnitt zu dem Holzschnitte, welchen wir von demselben Gegenstande besitzen, und zu dem Holzschnitte, welcher in der Spenceriana sich befindet? Wir antworten auf die erste Frage zunächst, dass sich, was die Zeichnung anbetrifft, zwischen unserem Metallschnitte und Holzschnitte eine so grosse Uebereinstimmung findet, dass, wie sich aus der Vergleichung ergeben wird, der Holzschnitt als eine Copie des Metallschnittes angenommen werden muss. Denn die Abweichungen des Holzschnittes vom Metallschnitte sind der Art, dass sie nur der Copie zugerechnet werden können. Unser Holzschnitt weicht nämlich in Folgendem von unserem Metallschnitte ab. Das Haupt der Maria umgiebt nicht ein Stern von elf Spitzen, sondern statt dessen finden sich in demselben Abstande von dem Rande der Glorie wie die Sternspitzen elf kleine Bogen, die sich gegen das Haupt der Maria öffnen, aber unter einander nicht verbunden sind. Der Daumen der rechten Hand, welche dem Beschauer die innere Fläche zeigt, lässt naturwidrig den Nagel sehen. Das Kleid der Maria hat über dem Gürtel vier, unter dem Gürtel sechs Falten, deren jede durch zwei nach dem Gürtel convergent laufende Striche ausgedrückt ist. Die Striche in der Schraffirung des Gewandes sind nicht gleich zahlreich. Die Blumenvase ist im mitteln Theile weniger sorgfältig gemacht. Dagegen ist die Lilie in Blättern und Blüthe gewandter geschnitten.

Beim Gabriel finden sich Abweichungen in der Schattirung der Falten des Theils der Alba, der auf dem musivischen Boden liegt. Im Schriftbande ist der vom Querstriche herabgehende Strich des t etwas zum Stamme hinübergezogen.

Am rechten Bogen ist der linke senkrechte Strich der linken Blendung nicht ganz herabgeführt. Das rechte Eichenblatt am rechten Pilaster ist nicht sorgfältig ausgearbeitet. Die Linie, welche die Ecke der vereinigten Bogenschenkel bezeichnet, ist über den Balkenkopf in die Dachlatte geführt. Im linken rundgeschlossenen Fenster sind zwei Eisenschienen. Die Deckschwelle des rechten horizontal geschlossenen Fensters ist schraffirt.

Diese Vergleichung ergiebt, dass wir offenbar zwei verschiedene Blätter vor uns haben, und dass der Metallschnitt das Original ist, von welchem der Holzschnitt immer nur zum Nachtheile der Darstellung abgewichen ist.

Das Colorit des Holzschnittes, Grau für das Kleid, glänzend Saftroth für den Mantel der Maria, für die Unterseite der Flügel Gabriels und für das Gewand Gott-Vaters, Blassbraun für die Dalmatica und noch blässeres Braun für die

Alba Gabriels, Grün für die Fenster, den Teppich, für Schattirung der Flügel und für den Fussboden, endlich Gelbbraun für das Holz und Mauerwerk, weisen so bestimmt auf Augsburg hin, dass wir kein Bedenken tragen, unsern Holzschnitt wenigstens nach Schwaben zu verlegen.

Das Alter unseres Holzschnittes fällt so ziemlich und die Grösse ganz mit dem Metallschnitte zusammen. Passavant, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 31, versetzt unser Bild ebenfalls in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, und schreibt es der Schule von Ulm zu. Wir widersprechen der letzten Behauptung nicht, da auch Ulmer Bilder, obgleich öfters mit Waldholunder colorirt, bisweilen das brillante Roth haben.

Wir wenden uns nun zu dem in der Lord Spencer'schen Bibliothek befindlichen Holzschnitt der Verkündigung und bemerken, dass wir von demselben leider nur die Copien kennen, welche uns Dibdin, Bibliotheca Spenceriana, Vol. I, p. 3, Ottley, Inquiry into the origin and early history of engraving upon copper and wood, Vol. I, p. 95, und Jackson, A treatise on wood-engraving, p. 64 geben. Dibdin giebt nur ein Facsimile des Engel Gabriel, Ottley dagegen eine von ihm veranstaltete verkleinerte Abbildung des ganzen Holzschnittes.[33]) Jackson's Abbildung, die nur als reduced copy genannt und über deren Ursprung nichts beigebracht ist, stimmt bis auf unbedeutende Kleinigkeiten mit Ottley's Copie zusammen und weicht immer von Dibdin's Facsimile ab, wo Ottley abweicht, ist also wahrscheinlich eine reducirte Copie der Ottley'schen Copie. Diese Copien weichen in manchen Punkten auch von einander ab, und können uns daher kein vollkommen treues Abbild des Originales geben. Wir sind demnach nicht eher im Stande, das Verhältniss unseres Blattes zu dem Spencer'schen vollkommen auseinander zu setzen, bis ein treues Facsimile der Spencer'schen Verkündigung erschienen sein wird. Aber gestützt auf einen Brief des P. Krismer[34]), welcher sagt, dass das Kleid der Maria in der Spencer'schen Verkündigung keine Falten gehabt habe, können wir schon jetzt behaupten, dass, bei voller Uebereinstimmung in den Motiven, unser Blatt und das ehemalige Buxheimer Blatt verschiedene Drucke sind, die im Alter wahrscheinlich wenig auseinander liegen.[35])

33) I have caused the print to be copied on a reduced scale.

34) P. Krismer, Bibliothecar der Karthause Buxheim, wo das Spencer'sche Bild früher war, sagt in einem Briefe an Herrn von Murr (von Murr Journal zur Kunstgesch. und allgem. Literatur, 2. Th. S. 106) von dem bei Spencer befindlichen Bilde: „Er (der Holzschnitt) stellt den Gruss des Engel Gabriel an Maria, oder die Abbildung der Verkündigung Mariä vor Augen, und bei Hintansetzung der Farben ist zu ersehen, wie die Mutter Gottes am obern Leibe ausser einem umgeschlagenen Mantel ganz nackend dakniet.“ Ebenso Jackson, p. 65, The Virgin appears naked. Was dem P. Krismer „als nackend“ erschien und auch fälschlich von Jackson so bezeichnet wird, ist das faltenlose Kleid.

35) Ottley in: An inquiry concerning the invention of printing, p. 189, hat, ohne Gründe anzugeben, die Meinung aufgestellt, dass die von uns besprochene Verkündigung venetianischen Ursprungs sei. Wir finden in unseren Exemplaren keine Anhaltepunkte für diese Meinung, im Gegentheil im Stil, in den Formen und Farben

No. 19.

St. Christoph mit dem bekleideten Christuskinde.

Ohne landschaftliche Umgebung. (1415 — 1425.)

Der Heilige trägt das Christkind auf der rechten Schulter nach rechts, hält mit der rechten Hand das Christuskind und umfasst mit der linken einen grünenden Baumstamm, der am Ufer zu stehen scheint. Den linken Fuss hebt St. Christoph wie gegen das Ufer, der rechte Fuss scheint noch im Wasser zu stehen, aber leider ist er mit dem Wasser bis über die Knöchel weggeschnitten. St. Christoph hat seinen grünlichgrauen Mantel, den er über der blassrothen Tunica trägt, bis über die Knie emporgehoben, und hält den heraufgezogenen Zipfel mit dem rechten Arme an den Leib gedrückt fest. Es weicht also unsere Darstellung darin von andern gangbaren ab, dass St. Christoph vorwärts schaut, das Kind hält, und darum nur mit einer Hand den Baum erfasst, dass der Baum am Ufer steht und dass demnach St. Christoph nicht mitten im Flusse sich auf den Baumstamm stützt, sondern sich an dem am Ufer stehenden anhält, endlich dass jede Bezeichnung des Ufers fehlt. Es erscheint darum unser Bild in vieler Beziehung originell. Der Kopf hat in Mitte der Stirn die Haare nach dem Wirbel gekämmt, wie dies 1334—1428 vorkommt, an der Seite aber lose geflochten. Das Gesicht ist auffallend jung. Die Gewandung ist sehr weich. Die Zeichnung ist correct und ansprechend, der Druck scharf und schwarz. Das Colorit weist nach Oberbaiern, Freising oder Tegernsee. Die Zeit, in welche das Bild zu setzen ist, legen wir nach der Form der Haare und nach den einfachen weichen Falten in die Jahre 1415—1425. Oben stehen von einer Hand der Mitte des XV. Jahrhunderts die Worte: Sermōs d'tpe et de / Sanctis. Von dem Bilde ist unten abgeschnitten, so dass der rechte Fuss, die linke Fusssohle und die Wurzeln des Baumes fehlen, sonst ist es sehr wohl erhalten. Eine einfache Linie umgiebt das Bild. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 5 Z. 10 L. B. 5 Z. 6 L.

No. 20.

St. Wolfgang mit einem Beile in der Hand.

(Um 1425.)

Die Legende erzählt, St. Wolfgang Bischof von Regensburg, unter Otto II., im Jahre 994, aufgefordert von der Jungfrau Maria, ihr ein Gotteshaus zu bauen,

soviel durchaus Oberdeutsches, dass wir von einer Widerlegung dieser Behauptung Ottley's absehen, und die Kunstfreunde zur eigenen kritischen Betrachtung auffordern, durch welche sie höchst wahrscheinlich auf den von uns eingenommenen Standpunkt werden geführt werden.



begab sich auf einen hohen Berg und warf sein Beil über Berg und Thal mit den Worten: „*wo ich dich finde, da soll meine Wohnung sein*“. Das Beil fiel an dem Nordrande des heutigen Wolfgangsees im oberösterreichischen Salzkammergute nieder. Dort wurde die Kirche erbaut und gab zur Gründung des Ortes St. Wolfgang Veranlassung. Vergl. UHLAND, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, II. Abth., S. 810, No. 307, und Der heyligen Leben, sumerteil. Fol.

Auf unserm Bilde erscheint St. Wolfgang in bischöflicher Kleidung. Der Talar ist sehr lang und bedeckt den Boden, auf welchem er steht. Die Casula oder Planeta ist ebenfalls sehr weit und hat einen kleinen stehenden Kragen. Die Bischofsmütze ist ziemlich niedrig. In der Linken hält er den Bischofsstab mit schön gearbeitetem Griffe, welcher auswärts gekehrt ist. [36]) In der Rechten hält er bis zur Höhe des Kopfes ein Handbeil. Glorie, Krummstab und Talar sind von hellem Ocker, Unterkleid (Alba) schiefergrau, die Casula matt purpurroth, das Futter lebhaft mineralgrün. Die Zeichnung ist leicht und sicher, die Falten natürlich und gefällig, die Druckfarbe tief schwarz und theilweise durchgedrungen. PASSAVANT, *Peintre-Graveur* T. I, p. 24, glaubt unser Bild an das Ende des XIV. Jahrhunderts setzen zu müssen. Er sagt: *la mitre du Saint est encore très-basse de forme, le jet des draperies moins flottant et le vêtement très-elargi vers le bas.* Wir können aus den angeführten Gründen dem Urtheile über das Alter nicht beistimmen, denn es war 1472 die Mitra ebenfalls noch niedrig. [37]) Auch erscheint uns die Draperie sehr beweglich, die Kleidung sehr voll, und die Krümmung des Stabes in gothischer Form schon sehr ausgebildet, wie wir ihn im Sumerteile der heyligen Leben von 1472, Bl. 44ª, 72ª und öfter sehen. Dies sind Eigenthümlichkeiten, welche wir im XIV. Jahrhundert nicht gefunden haben. Allerdings vermissen wir noch die Bischofshandschuhe. In dem Faltenwurfe aber fehlen die scharfen Brüche, welche seit der Mitte des XV. Jahrhunderts auftreten, weshalb wir unser Bild gegen das Ende des ersten Viertels des XV. Jahrhunderts setzen. Der Ursprungsort dürfte Freising oder Tegernsee sein, wofür die Färbung spricht. Das Papier ist ohne Wasserzeichen.

H. 6 Z. 10 L. B. 4 Z. 7 L.

36) Die Bischöfe kehrten den Griff des Pastorale nach aussen, die Aebte und Aebtissinnen, welchen die Ehre des Pastorale zu Theil geworden war, kehrten den Griff nach ihrem Körper zu. S. LIND, Ueber den Krummstab, Wien 1863, S. 30.

37) Sumerteil der heyligen Leben, Augsburg 1472, Bl. 57ᵇ, 94ª und öfters zu finden.

No. 21.

Der Tod der Jungfrau Maria.

(1420 — 1430.)

Die heilige Jungfrau liegt angekleidet in einem Bett von links nach rechts. Ihr Haupt, mit der Glorie und dem bekannten Schleier bedeckt, ruht auf zwei Kissen und dies giebt dem Oberleibe eine ziemlich aufgerichtete Lage, wie im Antependium des Klosters Neuburg auf dem Bilde der Geburt Christi. Sie ist mit einem am Oberkörper und an den Armen eng anliegenden rothen Kleide ohne Gürtel und mit einem auch den Kopf bedeckenden weissen Mantel bekleidet, der von den Hüften an den ganzen Leib umhüllt. Am Fussende des Bettes tritt das rothe Kleid unter dem Mantel wieder vor. Maria hat bereits die Augen geschlossen, darum ist auch ihre Seele von ihrem Sohne Jesus bereits aufgenommen. Jesus, der die Seele seiner Mutter in seinem linken Arme hällt und seine Rechte segnend über die Verstorbene erhebt, sitzt in einer Mandorla auf den Himmelsbogen. Diese Menandorla, aus drei Streifen, zwei gelben, die einen grünen einfassen, bestehend, schwebt über dem Lager der Maria so, dass die untere Spitze derselben, wenn sie sich herabsenken könnte, das Bett in zwei gleiche Theile scheiden würde. Die Seele der Maria trägt eine Krone, langes über den Rücken herabhängendes Haar und ein oben weit ausgeschnittenes, am Oberleibe eng anliegendes, erst von den Hüften abwärts faltiges, weisses Kleid, von der Form, wie Maria bei der Geburt Jesu, Metallschnitt No. 17.

Das Lager der Maria ist von den Aposteln umgeben; links zu Häupten der Sterbenden steht ein Apostel mit vollem Haar und Bart, wie St. Christoph auf No. 12. Er trägt eine brennende Kerze und einen rothen Mantel. Rechts zwischen diesem Apostel und der Mandorla steht ein zweiter Apostel, mit Haar und Bart wie der erste, und liesst aus einem aufgeschlagenem Buche. Rechts von der Mandorla sind zehn Apostel, von denen fünf ziemlich in ganzer Figur und fünf hinter den vorderen nur mit den Köpfen sichtbar sind. Zu Füssen des Bettes kniet Einer und liest aus einem Buche. Sein langes, an den Kopf gedrücktes Haar ist auf der Stirn in der Mitte nach dem Scheitel gekämmt, sein Mantel ist nussbraun. Er hat keine Glorie und ist darum vielleicht für den an Judas Stelle gewählten Matthias zu halten. Actor. I, 26. Hinter ihm stehen vier Apostel. Zunächst rechts von der Mandorla ein etwas jugendlicher Mann mit Glorie. Seine Haare sind wie bei dem Vorgenannten gekämmt, sein Bart ist schwach, sein Mantel weiss. Er trägt in der rechten Hand einen langen Stab, auf welchem ein Kreuz steht, das durch einen Knoten mit dem Stabe verbunden ist und dessen Arme je in ein Kleeblatt ausgehen.

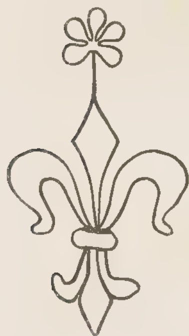
In der Linken hält er den Weihkessel. Rechts neben ihm steht Petrus, an der Platte und an der Haarlocke auf der Stirn kenntlich. Er hält in der Rechten ein offenes Buch, aus welchem er liesst, und in der Linken einen Sprengwedel. Offenbar verrichtet er als Priester die Sterbesacramente. Seine Kleidung ist ein rother Mantel, dessen oberster Theil als Kragen übergeschlagen ist. Rechts neben ihm steht Johannes, fast nur mit dem Oberleibe sichtbar, und sieht vorgebückt besorglich nach Maria. Sein gelbes Haar ist auf der Stirn zurückgekämmt und an den Seiten herab lose geflochten, wie bei St. Christoph mit dem bekleideten Christuskinde auf No. 19. Sein Gesicht ist ohne Bart und seine rechte Hand ist an den rechten Backen gestützt. Sein Mantel ist weiss.

Rechts von Johannes, etwas rückwärts von dem am Fusse des Bettes lesenden Apostel, steht ein Apostel mit brennender Kerze in der Rechten. Mit der Linken hebt er den über sein weisses Untergewand geworfenen rothen Mantel. Hinter diesen Aposteln erscheinen noch die Köpfe von fünf andern Aposteln, theils bis zur Hälfte, theils nur bis zu den Haaren sichtbar. Die Haare sind in der Mitte der Stirn aufwärts, an den Seiten abwärts gekämmt.

Die Glorien dieser Figuren sind theils mit einfachen oder doppelten Ringen eingefasst, theils noch innerhalb der Ringe mit einem Kreise von Bogen versehen, deren Schenkelspitzen einander nur selten berühren.

Die Conception und die Zeichnung ist vorzüglich, die Gesichter (Maria, Johannes) grossentheils ausdrucksvoll; die Falten sind weich, rund und geschmackvoll, der Schnitt ist aber sehr stark, fast plump zu nennen. Eine einfache starke, vielfach ausgesprungene Linie umgiebt das Bild.

Das Colorit ist ohne Schattirung; das Purpurroth der Kleider, das Gelb der Glorien und einiger Haare, das Schiefergrau der Bärte, das Braun des einen Mantels stimmen mehr oder minder mit den Farben der Bilder, welche wir aus Regensburg haben. Das Grün des mittlern Streifens der Mandorla und des Fussbodens ist capergrün. Die Luft hat hellbraune lose Streifen. Siehe Farbentafel No. 2.



Das Wasserzeichen ist die Lilie, aus deren mittlerem Blatte sich ein in eine fünfblättrige Rose schliessender Stab erhebt. Das Papier ist fest.

Was wir oben über Costüm, Haartracht und Faltenwurf mitgetheilt haben, bestimmt uns, dieses Bild 1420—1430, und nach Arbeit und Colorit zu urtheilen, nach Oberdeutschland zu setzen, von wo wir es erworben haben.

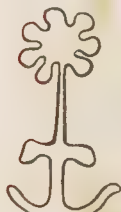
H. 9 Z. 9 L. B. 13 Z. 10 L.

No. 22.

St. Georg zu Fusse.

(1425 — 1435.)

Dieses Bild ist ungewöhnlich charaktervoll. Der Muth und die Sicherheit St. Georg's, welche sich in Haltung und Stoss zeigt, die freudige Siegesgewissheit, welche in den Mienen liegt, die Correctheit und Gefälligkeit der Zeichnung, selbst die Milde des Colorits zieht an. Das Colorit stimmt ganz mit dem Colorit der „Marter des heiligen Sebastian", No. 29, und scheint aus derselben Zeit hervorgegangen zu sein. Eigenthümlich ist der Panzer. Den schuppigen Halsberg hat unser Georg mit dem reitenden gemein, aber der Brustpanzer ist ganz anders. Er besteht aus einer beweglichen, nur an Hals und Schultern befestigten Platte (wie um 1351) und darunter aus einem unbeweglichen, fest an den Leib geschnallten Panzer. Unter demselben sieht man Schossen (Chausses), einen beweglichen Schurz mit kleinen Platten (Musseisen) besetzt und daran, wie zur Zierde, eine Reihe Ringe (wie um 1351 — 1362). Die Hüften umgiebt ein aus Platten zusammengesetzter Gürtel, der Dupfing. Auf den Schultern liegt eine weit ausgreifende, gerundete und der Form des Körpers sich anpassende Deckplatte. An den Händen trägt er Fingerhandschuhe, deren Faust und Stolp vielleicht Eisen ist. Beine und Füsse sind ebenfalls mit Panzer bedeckt. Diese Dinge finden sich schon an der Ausrüstung auf dem Bilde eines Ritters in einer Handschrift von 1362 zu Stuttgart. Die Hängeärmel, die noch nicht den Boden berühren, kommen auch schon 1350 vor. Dagegen tritt die Lanze, deren Schaft in der Nähe des unteren Endes einen Wirtel hat, um 1430 auf. Ebenso deuten die nach den Seiten locker fliegenden Haare, die um 1460 ihre vollste Ausbildung erlangen (Engelköpfe auf dem Reliquienkästchen von 1461 zu Tangermünde) auf das XV. Jahrhundert. Wir setzen darum unser Bild in die Zeit von 1425—1435. Das Colorit weist auf Freising. Der Druck in schöner schwarzer Farbe ist mit dem Reiber bewirkt. Das Wasserzeichen, nur halb erhalten, ist ein Stierkopf mit Stange und Stern.



H. 7 Z. 4 L. B. 4 Z. 11 L.

No. 23.

Die Verkündigung Mariä.

(1425 — 1435.)

Links sitzt Maria auf dem Sitze des Lesepultes, ihre Hände über der Brust gekreuzt und ihr Gesicht nach rechts dem Engel Gabriel zugewendet, welcher von





rechts kommend in etwas geknickter Stellung, aber mit halberhobenen Flügeln sich Marien naht und ein langes Schriftband hält, welches sich oben krümmend von der Höhe des Kopfes Gabriels in gewundener Richtung bis zu den Füssen desselben herabfällt. Gabriel hebt die linke Hand bis gegen das Gesicht und übergreift das Band von unten her, die rechte aber senkt er beinahe bis zum Knie und übergreift das Band von oben. Zwischen beiden Figuren, etwas im Vordergrunde, steht ein Krug mit Giessröhre und Henkel, in welchem zwei Lilienstengel stehen. Auf denselben herab, aber etwas nach der heiligen Jungfrau gerichtet, schwebt die Taube, ohne Nimbus, als heiliger Geist.

Wir fügen noch folgendes Einzelne hinzu. Das Unterkleid der Maria hat anliegende Aermel und am Oberleibe keine Falten (vom ersten Viertel des XIV. Jahrhunderts bis 1430). Ueber demselben hat sie einen weiten Mantel, den sie über den Kopf genommen hat. Er fällt in weiten weichen Falten auf beiden Seiten der Knie herab und legt sich dann nach der rechten Seite auf dem Boden in Falten. Dennoch zeigt er eine schlanke Figur. Die Glorie hat einen Doppelring. Das auf dem Pulte hinter Maria aufgeschlagene Buch zeigt auf jeder Blattseite sechs Linien. Zwei Schliessbänder von Leder hängen von dem linken Buchdeckel herab.

Gabriel hat lockiges Haar. Seine Flügel haben sehr scharfe Spitzen, wie die Flügel der Schwalben. Er trägt ein einfaches, um den Hals ohne Kragen anliegendes, über den Hüften durch den Gurt gehobenes Kleid, so dass der weite Oberleib faltig über den Gurt herabfällt. Dadurch berührt das Kleid nur so weit den Boden, dass man die Spitzen der unbeschuhten Füsse Gabriels noch sehen kann. Die Falten sind weich und leicht. Das Schriftband hat keinen Spruch.

Der Körper des Kruges hat die Form einer Fiole. Die Giessröhre, in Form eines Schwanenhalses, ist durch einen geraden Stab mit dem Rande des Gefässes verbunden. Gegenüber läuft der Henkel in Form eines flachen Halbkreises vom Rande bis zum Bauche des Gefässes. Der Fuss besteht aus einem Untersatze, dessen Rand sich aus sechs excentrisch liegenden Halbkreisen zusammenschliesst. Von diesem erhebt sich der zweite Theil des Fusses, der aus flachen zusammengeschlossenen Randstäben besteht, welche in concentrischen Kreisen sich erhebend und verjüngend den Körper des Gefässes tragen. Im Gefässe stecken zwei Lilienstengel, von denen einer eine geöffnete und eine geschlossene, der andere drei geöffnete und eine geschlossene Blüthe hat. Eine Doppellinie umschliesst das Bild.

Die Zeichnung ist gewandt und naturgetreu, der Schnitt aber ist in so starken Linien ausgeführt und der Druck an vielen Stellen so griesslich und ungenau, dass der Werth der Zeichnung nicht genügend zum Ausdruck kommt.

Der Charakter der Arbeit zeigt offen für deutschen Ursprung; dazu kommt,

dass die beiden einzigen bekannten Exemplare, das unserige und das des Herrn Prof. HASSLER in Ulm, in Deutschland gefunden sind. Das Exemplar des Herrn Prof. HASSLER ist auf dem hintern Deckel des Einbandes eines Manuscripts eingeklebt, welcher anhebt: **Sie beginet ai form hailiger betrachtung in dz lidend lebē unsers herren Jhu xpī** etc. und endet: **Ano** M°CCCCXL VIIII **an Sant Augustinus ottaf do wd diß büch vff geschribē von mir schwest anna Jäkin zü denselben ziten priorin diß gotzhus** etc. Am Ende des Buches ist eine Urkunde auf Pergament eingeklebt, in welcher gesagt ist, dass das „**gotzhus**" das Kloster (**Untz kovē**) Intzkoven bei Sigmaringen sei. Auf unserem Exemplare steht handschriftlich: **Diß Buoch Gehert in die Gemain Deutsch Libereij yn dz Gotzhauß.** In der ehemaligen Barfüsserkirche zu Ulm befand sich ein jetzt übertünchtes Wandgemälde, dessen Gegenstand genau mit dem Inhalte unseres Bildes übereinstimmt. Es liegt also der Gedanke nahe, dass unsere Platte nach dem Wandgemälde in Ulm geschnitten sei.[38]) So würden wir Oberdeutschland (Ulm) als die Heimath des Bildes anzunehmen haben.

Die Haltung und Drappirung der Figuren weist, wie schon PASSAVANT, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 31 sagt, in den Anfang des XV. Jahrhunderts und dies wird durch die in der oben angeführten Urkunde vorkommende Jahrzahl 1449 bestätigt. Wasserzeichen fehlt.

H. 6 Z. 7 L. B. 10 Z. 1 L.

No. 24.

St. Hieronymus mit dem Löwen.

(1430 — 1450.)

St. Hieronymus wird auf den alten Bildern in zweierlei Gestalt abgebildet. Die am häufigsten vorkommende Abbildung stellt den Heiligen als jungen Mann ohne Bart in der Tracht eines Cardinals dar. Er sitzt an seinem Lesepult und zieht einem Löwen einen Dorn aus einer der vorderen Pranken. Dies ist Hieronymus mit dem Löwen. Diese Darstellung, welche auf einer Sage beruht, deren Inhalt in die Zeit des Aufenthalts des Heiligen zu Bethlehem, also in das 57. oder 58. Lebensjahr desselben verlegt wird[39]), enthält begreiflicher Weise in keinem ihrer

38) „Von diesem jetzt übertünchten Gemälde ist noch eine Handzeichnung vorhanden, welche keinen Zweifel darüber zulässt, dass das Gemälde das Vorbild gerade für diesen Metallschnitt, nämlich für die Verkündigung, wovon gleichmässig im WEIGEL'schen und in meinem Besitze ein Original ist." Briefliche Mittheilung des Herrn Generalconservator Prof. HASSLER in Ulm.

39) Acta SS. September, Tom. VIII, p. 422 ff. 21. JAMESON, Sacred and Legend. Art, p. 272.



Theile historische Wahrheit. Sie stammt von Johannes ANDREAS, einem berühmten Rechtsgelehrten in Bologna, welcher 1348 starb.[40])

Ferner wird St. Hieronymus als Büssender in der Einöde von Maronia mit langem Barte dargestellt auf Grund seiner eigenen Mittheilung, welche er im 22. Briefe (ad Eustachium)[41]) gegeben hat. Dies ist die Busse des Hieronymus.

Auf unserem Blatte sitzt St. Hieronymus an seinem Lesepulte unter freiem Himmel, und nimmt mit einem Griffel einem Löwen, der vor ihm sitzt, einen Dorn aus der linken Pranke. Auf dem Pulte liegt ein aufgeschlagenes Buch. Eine angezündete Laterne hängt über dem Pulte an einem hölzernen Arme. Felsen und Bäume erscheinen in conventioneller, sogar noch in den Augsburger Drucken von 1472—1474 vorkommender Form. Der Heilige hat eine schlanke Gestalt. Er trägt über einem grauen Rocke einen krapprothen Mantel mit einem breiten weissen Kragen. Sein Cardinalshut ist mennigroth, seine Glorie gelb. Der Löwe ist ebenfalls schlank, mehr heraldisch als naturtreu gebildet. Der Löwe, das Lesepult, die Laterne mit ihrem Träger, die Stämme der Bäume sind guttigelb, die Felsen carmoisinroth mit dunkeln Stellen, die Baumkronen und der Abhang des Felsens mineralgrün. Dieses lebhafte Colorit lässt annehmen, dass Baiern, jedenfalls Oberdeutschland, die Heimath des Bildes ist. Die Druckfarbe ist tief schwarz, der Druck im Ganzen scharf, obgleich an den Seiten hin und wieder aussetzend. Die Druckart ist nicht mehr zu ermitteln, weil das Bild auf Pergament gezogen ist. Handschriftlich steht zu beiden Seiten des Kopfes: Sanctq genonımq, ferner auf den Blättern des Buches: O ſăcte / ıeronı / me ȯ / ra pme / Das Wasserzeichen ist nicht zu ermitteln.

H. 7 Z. 4 L. B. 4 Z. 9 L.

No. 25.

Apollonia.

(Um 1450.)

St. Apollonia steht etwas gesenkten Hauptes nach rechts gewendet auf einer grünen Ebene. Ihr Haupt ist mit einer goldenen Glorie umgeben und ihr Haar, welches aufgelöst über ihren Rücken herabfällt, ist mit einem Kranze von weissen und rothen Rosen zusammengehalten. Sie trägt ein blassrothes, am Halse glatt anliegendes, unter der Brust mit einem Gürtel zusammengehaltenes, und eben daselbst oberhalb des Gürtels fünf, unterhalb vier Falten zeigendes, von den

40) Acta SS. l. c., p. 660, 75 initio.
41) Acta SS. l. l., p. 449 ff.

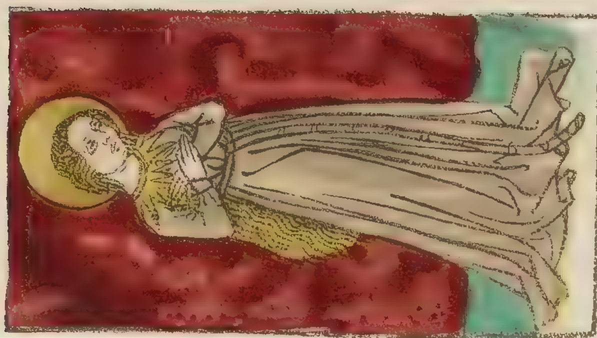
Hüften abwärts in Falten herabfallendes Kleid, welches die Spitzen der Schuhe frei lässt, aber auf dem Boden in vielen Falten aufliegt. Ueber dem Kleide trägt sie einen grünen, gelb gefütterten Mantel, welcher ohne Kragen auf Nacken und Schultern glatt aufliegt, über der Brust mit einer rhombischen, auf den spitzen Winkel gestellten Brosche zusammengehalten wird, und vorn auf der Brust sich auseinander giebt, weil die etwas gehobenen Arme ihn auf die Seite drängen. Auf der linken Seite ist der Mantel emporgehoben und wird, auf die rechte Seite gezogen, mit dem rechten Arme so festgehalten, dass ein kleiner Theil zwischen dem Arme und dem Leibe sichtbar ist, der grössere Theil aber in schönen vollen runden Falten über den Arm vorn herabfällt. Dieses Kleidungsstück ist so lang, dass es auf dem Fussboden nach beiden Seiten breit ausfliesst. Die Falten sind schön, weich, voll und ohne jede Spur von Knicken. In der rechten Hand, welche vom Mantel überdeckt ist, hält St. Apollonia einen Palmenzweig, in der linken Hand, welche sichtbar ist, hält sie den einen Arm einer vergoldeten Zange, mit welcher ein Zahn gefasst worden ist. Eine schmale Linie umgiebt das Bild. Die Zeichnung des Bildes ist ansprechend, wenn auch der Ausdruck im Gesicht durch den Schnitt nicht besonders geistreich wiedergegeben ist, und die rechte Hand minder gelungen erscheint. Die Gewänder und die Draperie sind sehr gut.

Der Schnitt ist in kräftigen, nicht übermässig starken Linien ausgeführt. Die Druckfarbe ist tief schwarz. Der Druck scheint mit der Presse bewirkt zu sein. Das Colorit hält die Contouren sehr genau ein, ist aber nicht schattirt. Der Mantel ist gelblichgrün (saftgrün), der Rasen bräunlichgrün (rothgrün). Die Luft ist hellblau und verläuft sich allmälig abwärts stark gegen den Rasen in Weiss. Das Papier ist ohne Wasserzeichen. Man könnte dieses Blatt der Form nach für eine Spielkarte halten, allein ausser der Form spricht nichts am Bilde für diese Auffassung. Von wo das Bild stamme, lässt sich nicht bestimmen. Das Colorit hat mit Augsburg oder Ulm nichts gemein, sondern stimmt mehr mit den bairischen und oberösterreichischen Bildern überein. Die lange Kleidung und der schöne Faltenwurf sprechen mindestens für die Mitte des XV. Jahrhunderts. PASSAVANT, *Peintre-Graveur,* T. I, p. 14, setzt unser Bild in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. *Sainte Apollonie de la première moitié ou XVe siècle.*

H. 5 Z. 1 L. B. 2 Z. 8 L.

Wir geben auf unserem Blatte noch das Facsimile eines zweiten, fast ebenso grossen Bildchens und fast aus derselben Zeit.





No. 26.

Eine Heilige.

(Um 1450.)

Eine Heilige, nach links gewendet, mit offenen langen Haaren, welche über den Rücken herunterhängen, in einem grauen faltenreichen Kleide mit engen Aermeln und einem in lange schmale Zacken ausgehenden Halskragen, legt die Hände gekreuzt über die Brust und neigt das Haupt ein wenig nach links vorwärts. Eine Glorie umgiebt ihr goldgelbes Haupt. Die Zeichnung ist correct und ansprechend. Die Druckfarbe ist grauschwarz. Reiberdruck. Das Kleid ist so lang, dass man keine Füsse sieht. Die Glorie und Haare sind lebhaft gelb, das Kleid ist braungrau, der Rasen mineralgrün, der Hintergrund krapproth, sehr fett gemalt. Das Papier ist stark. Das Bild stammt aus Nürnberg, und der frühere Besitzer, Herr J. A. Boerner, giebt über dasselbe folgende Nachricht und Bemerkung.

Der inliegende Holzschnitt war an der innern Seite des Deckels eines Manuscripts aufgeklebt, welches folgenden Titel hatte:

Jehſus

Das puch hat geschriben dy Barbara Gewderin vnd hub an der faſnacht an vn̄ vollendet es zu Sant mertinstag anno Dm̄o m cccc° vnd im lv iar (1455) got sey gelobt vnd helff got den menschen dy es brauchen das sy im hundertvaltige frucht prengen amē.

Von anderer Hand war beigesetzt:

Dise junkfraw starb im lxii jar umb sant merthen Tag vnd schiket dis Buch gen ſant Klarn muen (Muhmen ?) margreth Geuntherin.

ꝛꝛs

Höchst wahrscheinlich hat Schreiberin dieses Manuscripts diese Abbildung der heiligen Barbara, deren Namen sie führte, in den Band eingeklebt und der Holzschnitt dürfte demnach aus dem Jahre 1455 stammen.

Diesen Bemerkungen haben wir beizufügen: 1., dass der stumpfe intermittirende Druck Metall, nicht Holz als die Masse, in welche geschnitten wurde, anzunehmen nöthigt.

2., Dass der Name Barbara durch nichts gerechtfertigt ist, denn es fehlt jedes Emblem. Fast möchte man durch den eleganten Halskragen und durch die reumüthig über der Brust gekreuzten Hände, verbunden mit den langen offenen Haaren ohne allen Schmuck einer Krone, Maria Magdalena vermuthen. Barbara und Margaretha, auf welche die im Buche genannten Namen schliessen lassen, haben Kronen auf dem Haupte.

3., Dass der von Herrn Boerner ausgesprochenen Vermuthung über das Alter des Bildchens das Costüm, die Technik und das Colorit nicht widersprechen, im Gegentheil die Form der Haare entspricht. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 5 Z. B. 2 Z. 8 L.

No. 27.

Christus am Kreuze mit zwei Engeln, welche sein Blut sammeln.

(1440 — 1450.)

Diese reiche Composition bedarf zunächst einer ausführlicheren Darstellung, um ihrem ganzen Sinne nach begriffen werden zu können.

Christus hat sein Haupt bereits geneigt und scheint verschieden. Sein volles braunes Haar, von der Dornenkrone gehalten, fällt über den Nacken bis auf den Rücken herab. Eine goldene Glorie mit breitem Kreuze, elliptisch, nicht kreisrund geformt, umgiebt das Haupt, und ein Schurz, von dem ein Zipfel rechts in der Luft flattert, die Lenden. Blut fliesst über die Stirn und aus allen Wunden. Ein Engel zur Linken fängt mit einem Becher in der Rechten das Blut des Armes, mit dem andern in der Linken das Blut der Seitenwunde auf; der andere Engel sammelt das Blut des andern Armes. Beide schweben als Halbfiguren in einer Wolke. Links unter dem Kreuze steht zunächst Maria, die Mutter Jesu, hinter ihr Maria Jacobi mit dem Salbengefäss. Den Stamm des Kreuzes umfasst knieend Maria Magdalena, neben ihr ebenfalls das Salbengefäss. Rechts, der Mutter Jesu gegenüber, steht Johannes der Evangelist und hinter ihm Johannes der Täufer, welcher das Gotteslamm auf seinen Händen trägt. Alle Figuren sind schlank. Ihre Gewänder liegen zwar oben am Halse und an den Schultern ziemlich eng an, sind aber faltenreich und geschmackvoll drapirt. Sie fliessen lang und weich auf dem Boden hin. Die Falten sind kräftig gezeichnet, aber weich, ohne Angeln und Knicke, wie 1400—1440, In der Kleidung der Maria bemerken wir, dass der Mantel auch den Kopf bedeckt, somit von der Stirn rückwärts bis auf die Fersen aus einem Stücke fällt. Die Farben sind lebhaft: mineralgrün und mineralblau, carmoisinroth, doch sehr verschossen, hell mennigroth, gelb und gold. Ein zinnoberrother Rand umgiebt das Bild.

Die Zeichnung ist besonders in der Haltung der Figuren und in der Gewandung sehr ausdrucksvoll, die Linien aber sehr stark und dennoch sehr unvollkommen abgedruckt, so dass der Ausdruck der Gesichter mehr errathen werden muss, als gesehen werden kann. Hierdurch und dadurch, dass das Mineralblau



fast ganz abgesprungen ist, erscheint das Bild auf den ersten Blick sehr roh, lohnt aber um so mehr bei genauerer Betrachtung.

Der Farbenreichthum lässt vermuthen, dass Nürnberg die Heimath des Bildes sei. Die Druckfarbe ist tief schwarz, das Papier ohne Wasserzeichen.

Obgleich Zeichnung und Schnitt, wie oben bereits bemerkt, für eine frühere Entstehungszeit sprechen, bestimmt uns doch das reiche Colorit und der Gesammteindruck des Blattes, dasselbe nicht vor 1440—1450 zu verlegen.

H. 7 Z. 3 L. B. 5 Z. 1 L.

No. 28.

St. Dorothea, St. Alexius und die Kreuztragung.

Mit der handschriftlichen Jahreszahl: anno dm̄. 1443.

Auf einem Quartblatte befinden sich von einer Umfassungslinie eingeschlossen St. Dorothea, St. Alexius und die Kreuztragung so, dass St. Dorothea und St. Alexius beide zwar neben einander gestellt, aber durch eine senkrechte Linie getrennt, die obere, die Kreuztragung, eben so breit wie die Bilder von St. Dorothea und St. Alexius vereinigt, und von diesen durch eine Querlinie getrennt, die untere Hälfte des Blattes ausfüllen. In der Mitte zwischen St. Dorothea und St. Alexius steht neben letzterem in Cursivschrift handschriftlich: anno dm̄. 1443.[42] Wir werden die Beschreibung der in den Abtheilungen dieses Blattes gegebenen Bilder unten folgen lassen, und bemerken hier nur, dass der Druck auf ziemlich dünnes Papier ohne Wasserzeichen mit der Presse, nicht mit dem Reiber, wie Andere behaupten, ausgeführt ist, und dass die Grösse mit der gemeinschaftlichen Einfassungslinie sich folgendermassen stellt.

H. 7 Z. 5 L. B. 5 Z. 2 L.

Unser Bild befand sich früher auf der inneren Seite des Einbandes eines Manuscripts, welches Nikolai Dunkelspül. Sermonum partem hyemalem enthält. Dieses Manuscript war 1483 im Besitze des F. Jacobus Matzenberger Ord. S. Spiritus ac Plebanus Ecclesiae B. M. V. in Memmingen und wurde nachher an die Abtei Buxheim geschenkt, von wo es durch Verkauf in andere Hände überging und endlich an uns gelangt ist. V. Murr, Journal zur Kunstgeschichte, II, S. 113 und Heller, Geschichte der Holzschneidekunst, S. 43, welche eine ziemlich oberflächliche Beschreibung unseres Blattes geben, halten unsern Metallschnitt für einen Holzschnitt, ebenso Jansen, *Origine de la Gravure,* T. I, p. 236, sowie Ottley,

42) Heller, Geschichte der Holzschneidekunst, S. 43; Jansen, Origine de la gravure, T. I, p. 236; Passavant, Peintre-Graveur, T. I, p. 35 und Ottley, An inquiry concerning the invention of Printing, 1863, p. 190 haben fälschlich hinter jede Ziffer der Jahreszahl einen Punkt gesetzt und den Strich über dm̄. weggelassen.

An Inquiry concerning the invention of Printing, p. 189 f. Ihnen stimmt Passavant, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 35, noch bei, fühlt aber das Richtige doch schon heraus, indem er sagt: *L'impression en étant inégale on pourrait croire que c'est une gravure sur métal.* In der That lässt auch die Ungleichheit und Ungenauigkeit des Druckes und das Zusammenfliessen der Druckfarbe an den Füssen und in der Umfassungslinie keine andere Ansicht zu, als dass hier ein Metallschnitt vorliege.

Wir gehen nun zur Beschreibung des Einzelnen über.

1. St. Dorothea.

1. Die *Acta Sanctorum, Februar.* T. I, p. 771 fg. berichten über St. Dorothea Folgendes. Dorothea, die in Cäsarea in Kappadocien geborene Tochter des römischen Senators Dorus und seiner Gemahlin Thea, daher in der Taufe Dorothea genannt, lebte in Cäsarea frommen christlichen Werken und Gebeten und hatte sich Christum als ihren Bräutigam erwählt. Als daher der Praetor Sapricius, während der Diocletianischen Verfolgung in den Jahren 303—305 nach Cäsarea kam und von der frommen christlichen Jungfrau Dorothea gehört hatte, liess er sie vor sich kommen und befahl ihr, den Götzen zu opfern, einen Mann zu nehmen und zu den Freuden der Welt zurückzukehren. Dorothea widerstand dem Befehl des Praetors ebenso, wie den Bitten ihrer vom Christenthume abgefallenen ältern Schwestern Christe und Calliste.[43]

Als St. Dorothea zum Richtplatze geführt wurde, rief ihr höhnisch ein heidnischer Rechtsgelehrter Theophilus zu, sie möge ihm aus dem himmlischen Garten ihres Seelenbräutigams Jesus einige Blumen schicken. St. Dorothea versprach es, betete am Richtplatze um die Sendung von himmlischen Blumen, und siehe, ein Knabe erschien mit einem Schweisstuche und brachte in demselben drei Aepfel und drei Rosen. St. Dorothea schickte diese an Theophilus und bekehrte ihn zum Christenthume.

Die Darstellung dieser Legende finden wir auf unsern Bildern der St. Dorothea nirgends. Sie erscheint, wie hier, im Garten des Paradieses, oder sie erscheint einzeln mit einem Körbchen voll Rosen am Arme und Rosen in den Haaren.

Dorothea sitzt links nach rechts gewendet im Garten des Paradieses und empfängt vom Christuskinde Rosen, die dasselbe von einem rechtsstehenden Rosenbaume abpflückt. Ein Körbchen voll Rosen steht vor der Heiligen. Wir achten zunächst auf ihre Kleidung. Das Kleid ist am Oberkörper und an den

43) Beide Schwestern kehrten sogar auf die Mahnung St. Dorotheens wieder zum Christenthume zurück.

Armen eng, wird aber von den Hüften bis zu den Füssen weit und faltenreich. Die Falten sind weich und der Kleiderstoff scheint schmiegsam. Sodann bemerken wir das lebhafte Colorit, welches aber in Roth, Grün und Gelb wesentlich von den aus Augsburg und Ulm stammenden Bildern abweicht. Die Rosen sind theils fünfblättrig, theils, und wohl fälschlich, sechsblättrig. Denn da Christus die Rosen spendet, so können dieselben nur das Symbol der Liebe des Herrn zu den Seinigen, d. h. die fünfblättrige Rose sein.

Neben St. Dorothea finden wir das Bild von:

2. St. Alexius.

St. Alexius, der Sohn eines reichen vornehmen Römers Euphemius zur Zeit Theodosius M. († 395), entschloss sich, Alles, was ihn glücklich machte, aus christlicher Entsagung zu verlassen und unbekannt in der Fremde als Bettler seiner Frömmigkeit zu leben. Nach vielen Jahren kam er unerkannt zu dem Palaste seines Vaters. Dieser wies ihm mitleidig den Raum unter der Treppe zum Aufenthalte an, und hier sah er täglich die Seinen, auch seine Gemahlin Adriatica um ihren verlorenen Sohn und Gatten klagen, hier erfuhr er aber auch allen Hohn der rohen Dienerschaft, die ihm die Ueberreste des Mahles zuwarfen und ihn durch ihren Uebermuth quälten. Lange Jahre hatte er so gelebt, da starb er, und im Augenblicke seines Todes begannen alle Glocken Roms von selbst zu läuten, zum Zeichen, dass ein Heiliger verschieden sei. Man forschte nach, und fand endlich in dem verstorbenen Bettler den Heiligen und den lange Betrauerten. Die Rolle in seiner Hand, welche kein anderer Mensch als seine Gemahlin Adriatica wegzunehmen im Stande war, weil sich die todte Hand keiner andern Person öffnete, gab vollkommen Nachricht über ihn. Vergl. das sumerteil der heyligen Leben Augsburg 1472, S. LXXXII ff. und Sanct Alexius' Leben in acht gereimten mittelhochdeutschen Behandlungen, nebst geschichtlicher Einleitung, sowie deutschen, griechischen und lateinischen Anhängen. Herausgegeben von H. F. Massmann, 1843.

Unser Bild zeigt St. Alexius, wie er unter der Treppe seines väterlichen Palastes auf einer Strohmatte liegt. Er hält in seiner Hand die Rolle, welche seine Lebensbeschreibung enthält, und scheint eben verschieden zu sein. Ein Diener giesst noch Wasser auf ihn.

3. Die Kreutztragung.

Das untere Bild, eine Kreuztragung, erklärt sich zwar von selbst, ist aber aus mehreren Gründen zu beachten. Man könnte glauben, die drei Bilder seien ur-

sprünglich auf einzelnen Platten geschnitten, in den aus der Umfassungslinie zu erkennenden Rahmen eingesetzt und vereint gedruckt worden. Das untere Bild aber zeigt, dass alle gleichzeitig auf einer Tafel geschnitten worden sein müssen, denn der linke Fuss eines Kriegsknechtes und der linke Fuss Jesu gehen über die Linie des untern Bildes hinaus und treten in die äussere Linie hinaus. Eben so sind drei andere Stellen der innern und äussern Linie mit einander verbunden.

Es drängen sich nun die Fragen nach Zeit und Ort der Anfertigung des Bildes auf. Die Schrift und Dinte der Zahl 1443 kommt zwar nach Murr, Journal zur K.-G. II, S. 14 mit der Schrift des M. S., in dessen Einbande das Bild gefunden ward, vollkommen überein und zeigt daher nach Murr's Vermuthung die Zeit an, in welcher Schreiber dasselbe vollendete und einbinden liess, kann aber für sich allein keinen Ausschlag geben, denn sie steht zu vereinzelt da, als dass man mit Sicherheit die von Murr gezogenen Schlüsse aus derselben ableiten könnte. Wir ziehen daher auch das Costüm und die Bewaffnung zu Rathe. St. Dorothea trägt ein Kleid von demselben Schnitt wie Maria auf dem Bilde der Geburt, und die Falten im Gewande des Alexius haben die Form der Falten im Gewande der Maria von 1445, von welcher Ottley, *An Inquiry concern. the invention of Printing*, p. 193 (Taf. 4) eine Copie gegeben hat. Das Gebinde des Schuhes, welchen der Kriegsknecht hinter Jesu trägt, weist zwar ebenso wie die netzartige Kopfbedeckung des Kriegers auf der rechten Seite, und der Mangel einer Dornenkrone bei Jesu auf eine frühere Zeit. Dennoch weisen die Halbstiefeln des Knechtes, der Jesum zieht, und die Rüstung des zweiten Kriegers auf die Mitte des 15. Jahrhunderts. Aus diesen Zusammenstellungen folgt, dass die Zahl 1443 die Zeit des Ursprungs des Bildes andeutet. Vgl. Hefner, Trachten II, Taf. 24, 80. Das Colorit, in der Schattirung des Roth, Grün, Braun und Gelb entschieden von den bisher bekannten Werken Schwabens abweichend, weist auf Ober-Bayern, Freising, Altötting, Tegernsee hin.

No. 29.

St. Sebastian an einen Baum gebunden.

(1440 — 1450.)

St. Sebastian, aus vornehmer Familie, zu Norbonne in Gallien geboren, war Centurio der Prätorianer in Rom und sollte auf Befehl des Kaisers Diocletian an einen Baum gebunden und mit Pfeilen erschossen werden. Acht Wunden waren tödtlich, allein Irene, eine christliche Wittwe, heilte ihn dennoch. Darauf wurde er, weil er abermals das Christenthum öffentlich bekannte, im Circus getödtet am

8. Januar 288. Siehe *Acta SS.* 8. *Januar* und Mrs JAMESON, *Sacred and Legendary Art* p. 243 ff. St. Sebastian ist Patron der Schützen und Beschützer gegen die Pestilenz und andere Epidemien, vermuthlich weil er mit Pfeilen getödtet wurde, die Pfeile des Apollo und der Artemis aber als die Boten eines jähen Todes betrachtet wurden. Daher enthält auch der Text eines später zu besprechenden Holzschnittes die Bitte um Schutz gegen die Pest. Auf unserm Bilde erscheint St. Sebastian unbekleidet, einen eng anliegenden Bund um die Lenden ausgenommen, an einen Baum gebunden und bereits von acht Pfeilen durchbohrt. Haar und Bart sind kurz, eine Glorie, einfacher Reif, umgiebt das Haupt. Er steht im Mittelgrunde auf einer erhabenen Stelle. Rechts und links im Vordergrunde steht ein Schütze, welcher mit gespanntem Bogen auf ihn anlegt. Ein dritter Schütze, den Schützen rechts etwas verdeckend, steht mehr in der Mitte des Vordergrundes und spannt seine Armbrust, während er den Pfeil im Munde hält.

Die Zeichnung des Baumes ist sehr sorgfältig; seine langen und gezackten Blätter wie Nussblätter geben ihm ein eigenthümliches, von den conventionellen Formen ganz abweichendes Ansehen. Der Krieger links hat an den Aermeln des Leibrockes einen reichen Besatz, der lose bis zum Ellbogen herabreicht. Seine Stiefeln reichen bis an die Kniee und sind oben umgeschlagen und gewickelt, wie sie noch bei BÜMLER: Histori von Troya, Blatt 2. 7. 11 Augsburg 1474, vorkommen. Der Armbrustschütze hat Halbstiefeln und der zweite Bogenschütze Strumpfhosen. Alle aber haben etwas stumpfe Spitzen an den Fussbekleidungen. In der Kleidung sind noch keine Knickfalten zu bemerken.

Das Colorit, grün für den Baum, den Fussboden und die obern Theile der Mützen, das Carmoisin der Röcke der Bogenschützen und das Braun am Hute der linken Bogenschützen und am Rocke des Armbrustschützen ist allenthalben sehr blass und matt, dagegen das Gelb am Baumstamme, an der Glorie, an der Armbrust und am Bogen, sowie an den Stiefeln, endlich das Braun an Sebastian's Haar und Bart und am Besatze der Mützen ist lebhaft.



Eine starke Linie von tiefem Schwarz, welches die Druckfarbe hat, umzieht das Bild, das mit dem Reiber gedruckt zu sein scheint. — Das Costüm räth das Bild gegen das Ende des zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts zu versetzen. Wir vermuthen, dass es in Altötting, dessen Schutzpatron St. Sebastian ist, seine Entstehung gefunden hat. Das Colorit stimmt mit den Bildern von Ober-Bayern überein.

Das Wasserzeichen ist ein Ochsenkopf, von dem nur der untere Theil sichtbar ist.

H. 7 Z. 3 L. B. 5 Z.

No. 30.

Christi Auferstehung.

(1440 1450.)

Christus erhebt sich mit der Siegesfahne aus dem Grabe und setzt eben den rechten Fuss ausserhalb der Steinkiste auf den Boden, während der linke Fuss noch innerhalb der Kiste sich befindet. Die Kriegsknechte schlafen; einer ist auf den Boden hingestreckt, der andere, mit dem linken Fusse knieend, stützt den rechten Arm auf das rechte Knie und unterstützt mit der rechten Hand den Kopf. Wir machen auf die Sturmhauben (1362), den stark gerundeten Panzer, wie an der Statue Otto's I. am Dome zu Magdeburg (1363), und auf die faltige Lendenbekleidung des liegenden Knechtes (1351), sowie auf die Hosen des Knieenden und auf die abgerundeten Schuhe beider aufmerksam. Nicht minder ist zu merken, dass der Mantel Jesu noch keine scharfen Brüche hat und noch ziemlich gerundet ist. In Bezug auf das Colorit heben wir den kirschbraunen Lack und den farbigen Rahmen hervor. In der Färbung der Kleider und des Rahmens scheint uns die Aufforderung gegeben zu sein, die Heimath des Bildes in Augsburg zu suchen.

Da auf die Rückseite des Bildes Papier geklebt ist, so kann man die Art des Druckes nicht genau bestimmen. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

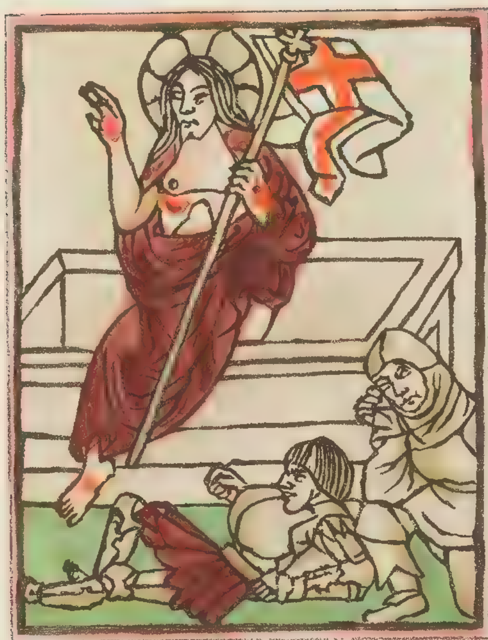
H. 5 Z. 3 L. B. 4 Z.

No. 31.

Christus am Kreuze.

(1440 — 1450.)

Das Kreuz ist aus rohen Baumstämmen mit roh verhackten Aesten zusammengefügt. Es steht auf einem niedrigen Felsen. Am Stamme desselben auf dem Felsen liegt der Schädel Adams; neben demselben ragt aus dem Felsen eine Lanze mit kurzem Stiele empor. Das Haupt Christi, mit einem Schapel umwunden, hat ein alterndes, tief leidendes Gesicht und zeigt durch die offenen Augen, dass der Herr noch lebt, obgleich die Seitenwunde schon gestochen und aus allen fünf Wunden das Blut stark geflossen ist. Um die Hüften ist ein Gewand geschlungen, dessen Zipfel bis zu den Füssen reicht. Die Nägel, mit denen der Erlöser ans Kreuz geschlagen ist, sind starke Pflöcke. Unter dem Kreuze steht links Maria. Ihre Glorie hat inwendig vier Zacken in Form eines stumpfen Dreiecks. Ihre Hände







sind betend emporgehoben, ihr Blick ist stier. Rechts steht Johannes. Seine Glorie hat inwendig drei Zacken in Form von Dreiecken. Mit der linken Hand hält er ein Buch, mit der rechten stützt er den Kopf, der etwas nach links geneigt ist, und blickt zum Herrn empor. Das Haar ist sorgfältig gelockt. Die Zeichnung ist ziemlich roh, die Linien stark, die Gewandung aber ziemlich weich. Das Colorit, bräunlichroth und graugrün, ist sehr matt. Ein schwarzer Rand, in welchem eine weisse Bogenlinie und in den Bogen weisse Schmetterlinge ausgespannt sind, umgiebt das Bild. Dieser Rand ist an unserm Exemplare an der rechten Seite und unten weggeschnitten. Die Druckfarbe ist schwarz und scheint mit Oel angemacht, denn das Colorit ist an manchen Stellen von den Linien zurückgedrängt. Ein Wasserzeichen ist im Papier nicht vorhanden.

Die Arbeit gehört dem ganzen Charakter des Blattes nach zu urtheilen nach Oberdeutschland, aber wahrscheinlich nicht nach Schwaben, sondern nach Bayern. Passavant, *Peintre-Graveur*, T. 1. p. 30 setzt dies Bild, wir glauben mit Recht, in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 10 Z. 6 L. B. 7 Z. 3. L.

No. 32.

St. Bernhard's Vision.

(1440 — 1450.)

St. Bernhard von Clairvaux, geb. 1091, gest. 20. Aug. 1153, dieser berühmte Reformator des Mönchswesens, Berather der Fürsten und Päpste, und ehrwürdige Lehrer und Bekenner des Christenthums, genoss zum Lohne seiner Frömmigkeit die Auszeichnung, dass ihn der Gekreuzigte, als er vor dem Bilde desselben ein inbrünstiges Gebet sprach, umarmte.[43]) Diese Gnade Christi ist auf unserem Metallschnitte dargestellt.[44]) St. Bernhard in der weiten Mönchskutte, die in reichen weichen Falten am Körper herabfällt und auf dem Boden ziemlich weich ausfliesst, mit einer einfachen Glorie um das tonsurirte Haupt, kniet links vor dem Crucifixe und empfängt, die Arme erhebend, die Umarmung des Gekreuzigten, der die Arme vom Kreuze gelöst hat, mit den Füssen aber an das Kreuz festgenagelt ist. Es beugt sich der Körper des Ge-

43) *Acta SS.*, August, T. IV, p. 211. Ueber St. Bernhard's Leben vergleiche man ferner Magagnotti, Vita di S. Bernardo. Neander, Der heilige Bernhard und sein Zeitalter. Ellendorf, Der heilige Bernhard und die Hierarchie seiner Zeit. Mrs. Jameson, Legends of the monastic orders, p. 147 ff.

44) Wir besitzen auch einen Holzschnitt, den wir unter No. 82 beschreiben, und welcher diese Vision genau in derselben Weise darstellt, wie unser Metallschnitt. In der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindet sich eine Darstellung dieses Gegenstandes zwar in anderer Auffassung, aber mit demselben Schilde der Abtei von Kaisersheim versehen. Siehe von Bartsch, Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Wien 1854, S. 262, No. 2504.

kreuzigten oberhalb der Hüften abwärts, der rechte Arm legt sich auf die Schulter, der linke Arm auf den rechten Oberarm St. Bernhard's. Das Haupt Christi umgiebt als Glorie ein einfacher Reifen, welchen ein Kreuz stützt, dessen Arme aus drei Strichen gebildet werden. Das lange, über den Rücken herabfallende Haar hält ein Schapel zusammen. Blutstropfen bedecken das Gesicht und quellen aus der Wunde der Füsse hervor. Ein Schurz, der rechts lose herabfällt, umgiebt die Hüften. Das Kreuz, ein Antoniuskreuz, hat am rechten Arme einen Nagel, in der Mitte das Schriftband, welches von einer angenagelten zugespitzten Klammer gehalten wird, und den linken Arm unvollendet, nur halb so lang wie den rechten. Es steht in einem sechseckigen steinernen Sockel, dessen Profil durch eine senkrecht abfallende und eine abgeschrägte Platte, durch einen halben Rundstab und endlich wieder durch eine senkrecht abfallende Platte gebildet wird. An dem Sockel lehnt das Wappen der Abtei Kaisersheim, ein oben wagrecht und unten im Halbkreise abgeschnittener Schild, mit einem, der Länge nach getheilten quadrirten Balken, welcher diagonal von der rechten oberen Ecke nach links herabfällt. Das Kreuz ist an den schmalen Seiten schraffirt; ebenso auch an manchen Stellen das Kleid St. Bernhard's. Die Zeichnung ist gut, die Ausführung im Schnitte aber ziemlich stark, wenn nicht roh. Der Kragen der Mönchskutte sowie der Balken und der obere Theil des Schildes sind sehr verschwindend blasspurpurroth colorirt. Einfassung und Wasserzeichen fehlt.

Die Arbeit, besonders Falten und Auslage des Kleides am Boden, sowie die Form des Schildes verweisen das Bild gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts. Kaisersheim in Bayern erscheint wegen des Schildes als Heimath. Die Figuren messen H. 6 Z. 8 L. B. 4 Z. 6 L.

No. 33.

: das . sint . die . waffen . iesu . cristi :

(1450.)

Die Waffen Jesu Christi nennt man alle die hervorragenden Personen und alle die Werkzeuge, welche die Passion Jesu Christi befördert oder bewirkt haben. So erscheinen auf unserer Tafel die Brustbilder des Kaiphas, Herodes Agrippa, Pilatus, Judas des Verräthers, Petrus des Verleugners, und drei andere unbärtige Köpfe, welche wahrscheinlich die verschiedenen Diener andeuten sollen; ferner eine Hand, welche Reissig zum Feuer bringt, eine Hand, welche zum Backenstreiche ausholt, den der Herr empfing, der Hahn, welcher krähte, als Petrus Jesum verleugnet hatte. Von unserm Herrn selbst sind die durchbohrten Hände und Füsse, je

ein Bild in einer rothen fünfblätterigen Rose auf der bekannten Glorie Christi und das Herz vom Speer durchstochen dargestellt. Dies durchstochene Herz bildet den Mittelpunkt; um dasselbe zieht sich in natürlicher Grösse die Dornenkrone, auf dieselbe sind die vier Rosen gelegt, um dieselbe die Häupter der genannten Personen gruppirt und in die Ranken desselben, theils nach innen, theils nach aussen gekehrt, die nachfolgend aufgeführten Gegenstände zugefügt. Oben mit dem Fusse in der Dornenkrone stehend das Kreuz (Antoniuskreuz) mit der durch einen Nagel aufgepflanzten Inschrift: **inri**; auf dem linken Arme desselben der Purpurmantel, auf dem rechten der ungenähte Rock Christi mit den Würfeln; unter diesem der Bohrer in die Dornenkrone eingebohrt. Zur linken Seite des Kreuzes ist die Säule, an welcher Jesus gegeisselt, nebst dem Stricke, mit welchem er gebunden wurde, über derselben in der Ecke Kaiphas und die Hand mit etwas Reissig. Rechts die Leiter zum Abnehmen des Leichnams, oben auf derselben der Hahn, über derselben der Kopf eines Knechtes und neben derselben ein Messer. Zunächst dem Säulen- und Leiterfusse treten im Kreuze zwei Rosen mit den Händen Jesu auf, nach denselben folgen links abwärts Geissel und Lanze, welche das Herz Jesu in der Mitte der Dornenkrone durchbohrt, rechts die Ruthe und Stange mit dem Schwamme; darauf die Rosen mit den Füssen Jesu und unten in der Krone Zange und Hammer, unter denselben aber die Stäbe, mit denen man die Dornenkrone aufdrückte, und der Schurz, den man um Jesu Lenden wand. Beim Kopfe des Pilatus und in der Ecke links steht das Becken und in demselben das Wassergefäss. Ihm gegenüber in der rechten Ecke des Bildes der Kopf eines Knechtes und vor ihm der Palmenzweig (das Rohr), welchen man Jesu zur Verspottung als König in die Hand gab. Die übrigen Figuren sind an den Seiten, wo Platz ist, angebracht: links oben neben der Säule Herodes, rechts Judas neben der Leiter und Petrus neben dem Rohre mit dem Schwamme. Die Einfassung, drei Linien breit, besteht aus zwei Linien, deren Zwischenraum gelb gefüllt ist; unten sind die Seitenlinien etwa 3/4 Zoll verlängert und verbunden durch eine neue Querlinie. Auf diese Art ist ein Feld von neun Linien gebildet, worauf folgende Inschrift steht: **: das . sint . die . waffen . iesu . cristi :** Diese Inschrift ist oberdeutsch und nach Oberdeutschland, Augsburg oder Ulm, weist auch das Colorit. Das Holzwerk, die Glorien, die Einfassung und alles Metall ist saftgelb. Die Dornenkrone und die Ruthe spahngrün und ziemlich abgeblättert, die Fleischparthien blass zinnober; die Blutstropfen dunkelkrapproth; die Rosen, die Säule, mehrere Mützen und Kleider sind blass carmoisin bis in's Hellste verlaufend, dagegen der Purpurmantel und manche Kleider dunkelpurpurroth (saftroth). Wie aus der Form des Kreuzes in der Glorie, aus den Aufschlägen an der Hand, aus der Form des Spiesses, des Messers und der Buchstaben zu schliessen, ist das

Bild im zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts angefertigt worden. Das Papier ist ziemlich kräftig und glatt, ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar.

H. 14 Z. B. 9 Z. 8 L.

No. 34.

St. Margaretha.

(Um 1450.)

St. Margaretha, die Tochter des heidnischen Oberpriesters Theodosius in Antiochien, wurde heimlich zum Christenthume bekehrt. Als sie 15 Jahre alt war, warb Olibrius, der Statthalter von Antiochien, um ihre Hand, wurde aber von St. Margaretha mit der Bemerkung zurückgewiesen, dass sie Jesum Christum zu ihrem Seelenbräutigam erwählt habe. Darauf liess Olibrius sie ins Gefängniss werfen. In der Nacht erschien ein Drache, der sie peinigen wollte, allein St. Margaretha machte das Zeichen des Kreuzes und der Drache ward gebändigt. Tags darauf wurde sie nach vielen Martern mit dem Schwerte hingerichtet. Eine andere Sage ist die: Ihr eigener Vater habe sie, nachdem er entdeckt, dass sie Christin sei, sehr heftig gequält und endlich dem kaiserlichen Gerichte zur Bestrafung übergeben. Der Drache sei dann das Sinnbild des Teufels, der durch ihren Vater sie versucht habe, und er sei zu ihren Füssen gebunden dargestellt, weil sie alle Versuchungen überwunden habe. Unser Bild, welches einen ungefesselten Drachen darstellt, dem der Stab mit dem Kreuze in den Rachen gestossen wird, entspricht keiner der gangbaren Erzählungen und ist somit eine neue Auffassung der Sage. Eine Sculptur in der Kapelle Heinrich's VII. von England hat dieselben Motive wie unser Bild. Es fehlt aber der Margaretha die Glorie und der Drache hat Flügel. Vergl. Acta SS., 13. Juli. Der heyligen Leben, sumerteil. Augsb. 1472. S. 75. Mrs. Jameson, Sacred and Legendary Art, London 1850, p. 306 ff., Bild 129.

Die heilige Margaretha steht vor einem Drachen, der den geöffneten Rachen nach ihr emporrichtet. Sie stösst einen Stab, welcher oben in ein Kreuz ausläuft, in diesen Rachen. Eine Krone schmückt ihr Haupt und eine Glorie umgiebt dasselbe. Ihr reiches Haar ist aus dem Gesichte rückwärts gekämmt und fällt lang über den Rücken herab. Ein braunes Kleid am Oberleibe und an den Armen eng, aber weit und faltenreich unten, ist zum Theil mit einem weiten rothen Mantel bedeckt, welcher am Halse durch einen Knopf zusammengehalten wird. Der Drache zu ihren Füssen, mit vier Füssen, aber ohne Flügel, ist nicht wie anderwärts gefesselt.

Zeichnung und Schnitt des Bildes sind richtig und sorgfältig. Die Draperie der Kleidung malerisch, die Falten reich und nicht geknickt. Die Farben, roth für den Mantel, braun für das Kleid, gelb für Krone, Glorie, Haar und Drachen, erinnern an Augsburger Colorit. Der Druck in schwarzer Farbe ist kräftig, doch sieht man an den stumpfen Ausgängen der Linien und an dem hin und wieder griesslichen Drucke, dass die Platte, mit welcher gedruckt wurde, von Metall war. Das Bild ist ausgeschnitten und mit Papier unterklebt, so dass wir weder die Art des Druckes, noch die Art des Papieres bestimmen können. Die Grösse können wir nur nach der vorhandenen Figur, welche in der Höhe 4 Z. 1 L. misst, angeben. Das Alter des Bildes lässt sich aus der Kleidung und aus der Art der Falten wohl dahin bestimmen, dass wir dasselbe in die Mitte des XV. Jahrhunderts zu versetzen haben. Schwaben mag seine Heimath sein.

No. 35.

St. Nicolaus von Tolentino.

(Um 1450.)

St. Nicolaus von Tolentino, geboren 1239, Canonicus zu Tolentino, zeichnete sich durch Sittenreinheit und Mildthätigkeit gleichmässig aus. Bei seiner Geburt soll in St. Angelo ein Stern aufgestiegen sein und sich nach Tolentino gewendet haben. Er starb 1308 und wurde vom Papste Eugen IV. im Jahre 1446 canonisirt. Die Kirche St. Nicolaus von Tolentino wurde mit Ablass begnadigt von Bonifacius IX. im Jahre 1400. Amort, *De origine et progressu Indulgentiarum*, 1, V, 27, p. 140. Das Grab desgleichen von Eugenius IV. 1447 mit zwei Jahren oder zweimal 40 Tagen. Amort l. l. p. 131. Seine Embleme sind ein Stern, welcher theils auf der Brust, theils neben der Figur sich findet, und ein Lilienstengel.

Auf unserem Bilde erscheint St. Nicolaus in grosser Figur und rechts neben ihm sieht man eine betende Familie.

St. Nicolaus in Augustinerordentracht stehend, mit einem weissen Unterkleide, hat um das Haupt eine carmoisinrothe Glorie mit einem gelben Rande, auf der Brust einen sechseckigen Stern, in der Linken einen blühenden Lilienstengel und in der Rechten ein Nest in Form einer Schüssel, in welchem sich zwei Vögel befinden, von denen der eine, gelb, in ruhiger Haltung sitzt, der andere, gelb mit rothen Flügeln, Hals und Flügel erhebt. Diese Vögel sind seltener Emblem dieses Heiligen. Gewöhnlich ist die Schüssel mit Gold gefüllt und deutet die Mildthätigkeit des Heiligen an. Das Gesicht des Heiligen ist ohne Bart und ausdruckslos. Links von der Figur befindet sich ein nach oben sich schlängelndes roth schattirtes

Spruchband, auf welchem in gothischer Schrift und mit Zeichen getrennt steht: sanctvs nicolavs de tolentino ordinis fancti avgvftini. Der Querstrich im t hat am rechten Ende die tief herabreichende Verlängerung. Rechts knieen, zum Heiligen aufblickend, drei Personen, wie es scheint, Vater, Mutter und Sohn, in betender Stellung. Der Vater trägt einen kurzen, vorn zugeknöpften hellbraunen Rock ohne Kragen, mit eng anschliessendem Leibe und faltenreichen Schössen, wie sie bei den Tänzen auf der Tapete von Sitten vorkommen und von Keller für italienisch erklärt werden.[45]) Seine gelben Hosen reichen bis auf die Sohlen der Füsse. Die Mutter mit weiss umhülltem Haupte trägt einen rothen faltenreichen Mantel. Der Sohn hat einen kurzen rothen Rock ohne Kragen.

Die Zeichnung, besonders der Betenden, ist naturgetreu. Die Gewänder sind lang, fliessend und weich. Sie haben nur die kleinen Haken in den Falten, welche auch schon vor 1450 vorkommen. Der Druck ist wahrscheinlich mit dem Reiber bewirkt, die Druckfarbe ist tief schwarz und durch das Papier gedrungen. Das Colorit ist sorgfältig und lebhaft. Die Fleischparthien sind allenthalben mit Zinnober gemalt. Die Lilienblätter und der Fussboden sind saftgrün.



Das Papier hat einen halben Stier zum Wasserzeichen. Das Bild ist wahrscheinlich kurz nach der Canonisation, also in der Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden, darauf weisen die weichen Falten und fliessenden Gewänder. Von unserem Blatte ist unten ein Theil weggeschnitten, übrigens ist es sehr gut gehalten. Es hat daher jetzt folgende Grösse: H. 9 Z. 2 L. B. 7 Z.

Ein Exemplar unseres Bildes befindet sich in der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Siehe von Bartsch, Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek, S. 263, No. 2506.

Ueber ein anderes sehr ähnliches Bild des St. Nicolaus von Tolentino, jetzt gleichfalls in der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien, No. 2526, welches auf einem Buche, das der Heilige trägt, das Jahr 1446 hat, vergl. F. X. Stöger im Schorn'schen Kunstblatte, 1832, No. 58, S. 230, wo auch eine Abbildung sich findet; Sotzmann, Raumer's historisches Taschenbuch 1837, S. 504; Bartsch, Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien, S. 270, No. 2526.

45) Siehe Schweizerisches Museum, 4. Band.


Credo in deū patrē oīpotētē
creatorem celi et terre
Et in ihm̄ xp̄m filiū eius
vnicū dn̄m nostrum.
Et sepultus.
Descendit ad inferna.

No. 36.

Credo. Das apostolische Symbolum.

(Um 1450.)

Das apostolische Symbolum ist in 18 Bildern dargestellt, welche in drei Reihen zerfallen und auf einem Blatte in gross Querfolio enthalten sind. Der Text des Symbolum ist der bildlichen Darstellung entsprechend unter die 18 Bilder in Mönchsschrift vertheilt, gewöhnlich eine Zeile bildend. Wo, wie im ersten und zweiten, sowie im elften und zwölften zwei Zeilen Text sind, da ist die Abbildung um den Raum einer Zeile kürzer.

Dem ersten Artikel ist ein Bild bestimmt. Gott-Vater mit Glorie und Bart, in langem nussbraunen Talare und blossen Füssen, hebt die Rechte und zeigt mit derselben auf die grosse von seiner Linken gehaltene Erdscheibe, auf welcher man Land und Städte, Flüsse und Meer sieht. Unterschrift: **Credo in deū patrē oīpolētē; (omnipotentem) creatorem celi et terre.** Im Worte omnipotentem ist das erste t in Form eines l geschnitten.

Der zweite Artikel wird durch folgende elf Bilder in zwei Reihen dargestellt.

1) Jesus mit Glorie ohne Bart in langem hell nussbraunen Talar und blossen Füssen, hält den Reichsapfel mit Kreuz in der Linken vor der Brust und scheint die rechte Hand deutend zu erheben. Zu beiden Seiten stehen Engel mit betend erhobenen Händen, beide mit einem Gürtel um die Hüften und Flügeln, wie sie den Engeln im XV. Jahrhundert gegeben werden. Unterschrift: **Et in ihm̄ xpm filiū eius / unicū dominū nostrum.**

2) Verkündigung Mariä. Maria in weisslichem, sehr langem, faltigem Mantel sitzt rechts vor ihrem Lesepulte, auf welchem ein aufgeschlagenes Buch, das wahrscheinlich aus dem Innern des Pultes durch die offne Thür auf der Vorderseite herausgenommen ist, liegt. Der heilige Geist in Form einer Taube an der Spitze eines Lichtstrahls, aus der linken obern Ecke strömend, berührt die Glorie ihres Hauptes. Der Engel Gabriel links, gekleidet wie die vorbeschriebenen Engel, bringt ihr mit dem rechten Bein knieend den Gruss; im Vordergrunde steht ein Blumenstock. Unterschrift: **Qui cceptus ē ex spū sancto.**

3) Geburt Jesu. In einem rechts stehenden, aus Werkstücken aufgeführten, mit Stroh gedeckten Stalle, an dessen einer schmalen Seite das Thor geöffnet ist, liegt das Christuskind mit Glorie umgeben von einer strahlenden Aureola. Maria mit vergoldeter Glorie im langen am Oberkörper eng anschliessenden nussbraunen Gewande kniet betend vor demselben; rückwärts in einiger Entfernung kniet Joseph, ein Greis mit unbedecktem, fast haarlosem Scheitel, und hebt beide Hände

wie zum Gebet. Pilgertracht und Reisestab an seiner Seite deuten an, dass sie in der Fremde sind. Rechts umgiebt ein Zaun von Wieden, welche um eingeschlagene Pfähle gewunden sind, die Scene zu zwei Dritteln. Unterschrift: **natus ex maria virgine.**

4) Jesus vor Pilatus. Jesus, links stehend, mit vergoldeter Glorie, mit dem Purpurmantel und einem in sich verschlungenen Schurze um die Lenden bekleidet, übrigens nackend und mit gebundenen Händen steht bei Pilatus, welcher mit der Rechten den Mantel Christi erfasst, mit der Linken ihn zu bedeuten scheint und sprechend das Haupt gegen Christus wendet. Rechts zwei Personen in kurzen Röcken mit engen Hosen und spitzen Schuhen; sie erheben und bewegen anklagend die Hände gegen Jesus. Unterschrift: **Passus sub (sub) poncio pilato.**

5) Das letzte Bild der ersten Reihe. Jesus mit vergoldeter Glorie und Dornenkrone, um die Hüften einen Schurz geschlungen, an das Kreuz genagelt, den rechten Fuss über dem linken, Körper sehr hager, noch lebend. Unter dem rechten Arme steht Maria, hinter ihr ein unkenntlicher Mann; zur Linken steht Johannes, ohne Bart und barfuss; beide in gewohnter Tracht. Sie haben die Hände betend bis zur Brust erhoben. Unterschrift: **Crucifixus mortuus.**

6) Ertes Bild der zweiten Reihe. Grablegung Jesu besorgt von zwei Männern (Joseph von Arimathia und Nicodemus) in Gegenwart von Maria und Johannes. Das Grab hat die Form einer steinernen Kiste, die sich in mehreren Simsen nach oben verjüngt. Unterschrift: **Et sepultus.**

7) Höllenfahrt. Die Hölle, ein steinernes Gebäude mit einem Dache aus Tonnengewölbe bestehend, hat eine Pforte, welche durch die Oeffnung der schmalen Seite bis in das runde Dach hinein gebildet und von zwei Thürflügeln geschlossen wird. An der Seite ein Fenster, zu welchem Feuer herausschlägt und ein Teufel sichtbar ist; oben zum Dache heraus zuckt auch eine Flammenspitze. Christus, mit der Siegesfahne in der Rechten, eine vergoldete Glorie um das Haupt, einen Purpurmantel über die Schultern, hat die Thorflügel niedergeworfen, schreitet über dieselben zur Hölle und führt mit der linken Hand die harrenden Seelen heraus. Unterschrift: **Descēdit ad inferna.**

8) Auferstehung. Christus erhebt sich gekleidet wie im vorigen Bilde aus der oben beschriebenen Grabkiste, an welcher man die Siegel noch sieht, ohne dass, wie es scheint, der Deckstein verletzt ist. Vor dem Grabe rechts schläft ein Kriegsknecht auf dem Schilde liegend, hinter demselben links schläft ein anderer sitzend, den Kopf auf die Arme gelegt. Rüstung ein Plattenpanzer. Unterschrift: **tertia die resurrext a mortuis.**

9) Himmelfahrt Christi. In einer strahlenden Aureola, eingefasst von einem

oben und unten im scharfen Spitzbogen schliessenden Rande, entschwebt Jesus vom Gipfel des Oelberges. Die Jünger und Maria knieen in zwei Gruppen getheilt, rechts mit Johannes, links mit Maria an der Spitze und schauen betend dem Herrn nach. Unterschrift: **aſcendit ad celos.**

10) Erhöhung Christi. Jesus mit der Glorie und in weissem Gewande sitzt links auf gemeinsamen Sitze, der keine Lehne, aber eine Fussbank hat, zur Rechten des allmächtigen Vaters, welcher in der linken Hand die Weltkugel (den Reichsapfel) hält und eine goldene Glorie um das Haupt (keine Krone) hat. Sein röthlicher Talar hat am Halse und am untern Rande einen weissen Besatz. Zwischen den Häuptern beider schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube mit Glorie. Unterschrift: **Sedet ad dexteram dei pa / tris omnipotentis.** Am t des **Sedet** der senkrechte lange Strich.

11) Christus als Weltenrichter. Christus mit goldener Glorie, bekleidet mit einem rothen, gelb gefütterten Mantel, sitzt auf dem Regenbogen (Himmelsbogen) und ruht mit seinen durchbohrten Füssen auf der Erdkugel. Aus seinem Munde geht nach links ein Lilienstengel, nach rechts ein Schwert. Er breitet seine Hände aus, so dass man die Brust des hageren Körpers sieht. Links kniet Maria in einem weisslichen Mantel und einem rothen Unterkleide, und rechts kniet der greise Joseph, beide mit Glorien, betend die Hände zusammenlegend. Unterschrift: **Inde uenturus eſt iudica re uiuos et mortuos.**

Das Schwert, welches aus Jesu Munde geht, ist jetzt schwarz überstrichen.

Hiermit schliesst die Darstellung des zweiten Artikels. Die dritte Reihe mit sechs Bildern stellt den dritten Artikel dar.

1) Maria mit goldener Glorie sitzt betend in der Mitte des Bildes; auf ihrem Haupte in Gestalt einer weissen Taube mit Glorie um den Kopf der heilige Geist in der ausserordentlichen Grösse eines Adlers, jedenfalls um ihn als den Hauptgegenstand darzustellen. Zu beiden Seiten der Maria betend kniet je ein bärtiger Mann mit Glorie, wahrscheinlich Apostel. Unterschrift: **Credo in ſpm̄ ſanctum.**

2) Ein Papst mit dreifacher goldener Krone und blauer Glorie sitzt links in einen weiten Mantel und grünen Leibrock gekleidet, neben einer Kirche rechts. Letztere hat ein hohes Mittelschiff und niedrige Seitenschiffe, beide mit rundbogigen Fenstern. Sie hat also die Form einer romanischen Basilika. Auf dem Dache sitzt ein kleiner Thurm. Der hohe Eingang führt in das Mittelschiff und reicht über die Seitenschiffe empor. Unterschrift: **Sanctam eccleſiā catholicā.**

3) Maria mit goldener Glorie, umgeben auf jeder Seite von je zwei Männern mit Heiligenscheinen, von denen die nächsten bartlos, die entfernteren alt und bärtig sind. Alle beten mit zusammengelegten Händen. Unterschrift: **Sanctoꝝ cōmunionem.**

4) Ein Priester im Beichtstuhle links legt einem Jünglinge, welcher vor ihm kniet und sein Haupt dem Beichtvater auf die Knie legt, die linke Hand auf den Kopf, während er die rechte Hand mahnend erhebt. Aus der Höhe streckt sich eine Hand (die Hand Gottes) nach dem Beichtenden herab; die ersten drei Finger sind ausgestreckt, der Goldfinger und Kleinefinger aber eingebogen. Hinter dem Jünglinge rechts steht eine Frau in weissem Mantel, weissem Tuche über dem Kopfe und rothem Unterkleide. Unterschrift: **remissionem peccatoꝝ.**

5) Eine grüne Scheibe, von Wasser umgeben, enthält im Hintergrunde eine Kirche mit zwei Thürmen auf der Westseite und einem grossen runden Thurme mit goldenem Dache auf der Ostseite; der östliche Thurm hat die Breite der Kirche und die Höhe der Westthürme. Das Dach der Westthürme ist niedrig und vierseitig. Um die Kirche nach vorn drei geöffnete Gräber, aus denen die Todten auferstehen; die auf der linken Seite liegende Grabdecke hat ein Kreuz. Aus dem Wasser erheben sich auch rechts und links ein Auferstehender. Unterschrift: **Carnis resurrectionem.**

6) In einem Kranze blauer Wolken in Muschelform, sitzt links Jesus und neben ihm rechts Maria, zu den Füssen beider noch vier Heilige, unter ihnen ein Bischoff zur Rechten. Diese Gruppe stellt die Vereinigung der Seligen dar und führt die Unterschrift: **Et uitam eternam amē.**

Dieser Metallschnitt gehörte früher dem Herrn Abbé Joh. Bapt. Bearzi und ist 1859 in unsern Besitz übergegangen. Man hielt ihn früher für den ältesten oder wenigstens einen der ältesten Holzschnitte, und als solcher ist er auch in den Jahrbüchern der Litteratur, Band 21, 1825, Anzeigeblatt für Wissenschaft und Kunst, No. 31, p. 23 beschrieben. Allein beides ist falsch. Die starken stumpfen Linien und der ungleiche griessliche Druck deuten offenbar auf Metallschnitt. Das oben eng anliegende bis zur Hüfte faltenlose Kleid der Maria auf dem vierten Bilde und die weichen langfliessenden Gewänder ohne Knickfalten weisen allerdings auf die erste Hälfte des XV., aber noch nicht in das XIV. Jahrhundert. Ferner deuten die Plattenpanzer der Kriegsknechte auf spätere Zeit.

Die Technik des Blattes anlangend, so ist die Zeichnung keineswegs, wie in den Jahrbüchern der Litteratur behauptet wird, von roher Hand, im Gegentheil ist Haltung und Gruppirung charakteristisch genug. Allein die Darstellung in so kleinem Maasse durch Metallschnitt musste wegen der starken Linien roh erscheinen.

Das Colorit ist sorgfältiger als das mancher anderer Blätter, wie sich in der Schattirung des Weiss und Blau zeigt. Die Farben sind Nussbraun, Zinnober, Indigo, heller Ocker, Saftgrün und Blau. Das Gold ist grossentheils oxydirt. Der schwarze Grund, welcher jetzt auf den Bildern sich findet, ist später nachgemalt,

was am besten dadurch erkennbar ist, dass auch der ursprüngliche äussere Zinnoberrand jetzt schwarz übermalt erscheint.

Manche Bilder, namentlich die Auferstehung und die Höllenfahrt, haben die auffallendste Aehnlichkeit mit den Bildern einer Passion in Holzschnitt, die wir später unter den Holzschnitten besprechen. Ebenso hat das Colorit mit dem Colorit jener Passion sehr viel Aehnliches, theils in Anwendung der Farben, theils in der Art der Schattirung endlich stimmt auch die zinnoberrothe ursprüngliche Einfassung mit jener Passion überein.

Die Art des Druckes, ob mit dem Reiber oder mit der Presse, lässt sich nicht bestimmen, weil das Blatt auf der Rückseite mit Papier überklebt ist.

Eine sehr genaue Copie dieses Blattes findet sich in der Gräflich Aponyschen Bibliothek; ein anderer Originaldruck als der vorliegende ist nicht bekannt, wie überhaupt eine vollständige bildliche Darstellung des Credo nirgends weiter vorkommt. Dem Colorit nach gehört es nach Oberdeutschland, vielleicht nach Nürnberg.

Höhe des ganzen Blattes 10 Z. 5 L. Breite 14 Z. 9 L. Höhe der Bilder 3 Z. 4 L. Breite 2 Z. 4 L.

No. 37.

St. Georg zu Pferde im Kampfe mit dem Drachen.

(1450 — 1460.)

St. Georg reitet im Galopp von links nach rechts und sticht dem Drachen im Vordergrunde, der auf dem Rücken liegt, mit den Flügeln flattert und den Kopf links, den übrigen Leib aber nach rechts gestreckt hat, die Lanze in den offenen Rachen so, dass sie am Hinterkopfe sichtbar wird. Offenbar ist nur der Ausgang des Kampfes dargestellt; es scheint nämlich, als ob St. Georg nur noch im Vorbeigehen die Lanze in den Rachen des Unthieres stiesse. Links im Vordergrunde der felsige Fuss eines Berges, wie es scheint, mit der Höhle des Drachen. Auf der Höhe des Berges ein Schloss mit zwei Thürmen an der rechten Seite, die mit einer Brustwehr gekrönt sind. Vor demselben kniet Aja im Gebete, und vor dieser steht ein Schaf. Somit wird hier diejenige Gestaltung der Sage dargestellt, welche im sumerteil der heyligen leben, Augsburg 1472, S. XV. mitgetheilt wird. Rechts, ebenfalls auf felsigem Berge, steht ein Baum, dessen geschlossene Krone von drei Aesten getragen wird.

Wir gehen nun zur Beschreibung des Einzelnen über. St. Georg trägt durchaus einen Plattenpanzer, einen Helm mit aufgeschlagenem Visir, welches nur einen Querspalt für die Augen hat. Die Fausthandschuhe scheinen von Leder zu sein. Der Sporn, mit einem langen Stiele und stacheligen Rade, schliesst sich an den Fuss so an, dass er sich unter dem Fussknöchel krümmt, dann aufsteigt und über dem Fussgelenk geschnallt ist. Die Fussbekleidung scheint von Leder, die Spitze krümmt sich etwas abwärts. Die Lanze hat einen schwachen feinen Schaft und am untern Ende, etwa ein Achtel ihrer Länge von unten an gerechnet, einen Wirtel, welcher der Hand beim Stosse einen Halt giebt. Das Eisen derselben ist nur zur Hälfte am Hinterkopfe des Drachen sichtbar. Andere Waffen hat der Heilige nicht. Der Sattel ist klein und vorn und hinten hoch, ohne die Form eines kleinen Lehnstuhls anzunehmen. Eine kleine, an den Ecken gerundete Satteldecke reicht bis ans Knie des Reiters. Ein Hintergeschirr mit Beschlägen auf der Kreuzung der Riemen und ein breiter Brustriemen mit entsprechendem Beschlage schliessen sich an den Sattel an.

Aja trägt eine Krone mit Kleeblättern verziert und ein langes Gewand, das am Oberleibe und an den Armen eng anliegt, sich aber unten sehr erweitert.

Der Drache hat einen langen fetten Leib mit vier kurzen kräftigen Beinen, die sich in Adlerklauen enden, einen langen Hals mit Hundekopf, der lange spitzige Ohren hat, und mit einem langen geringelten Schwanze. Die Flügel haben die Gestalt der Fledermausflügel.

Die Farben sind die gewöhnlichen. Purpurroth in lebhafter Färbung für das Gewand der Aja, die Satteldecke, das Dach des Schlosses und die Flügel des Drachen; blasses Gelb für die Thürme und den Leib des Drachen; Hellbraun in verschiedenen Abstufungen für das Riemzeug, die Felsen, die Mauern, die Abdachung des Berges und für die schwache Schattirung des Pferdes; Grünspahn für den Baum und den Fussboden und Grau zur Schattirung der Rüstung.

Die Zeichnung ist leicht und gewandt und mit Ausnahme der conventionellen eckigen Formen der Felswand und des Baumes, und der etwas plumpen Form des Pferdes sehr ansprechend. Der Schnitt ist sicher und verhältnissmässig fein. Der Druck, in schwarzer Farbe ausgeführt, ist etwas griesslich und zeigt eben dadurch, dass das Material der Platte Metall war. Es ergiebt sich dies namentlich aus der schwarzen Oeffnung der Höhle im Felsen, aus der Oeffnung des Thores am Schlosse und aus den Umfassungslinien.

Die Umfassungslinien zeigen auch, dass unser Bild die untere linke Ecke eines Blattes gebildet hat, auf welchem mehrere dergleichen Bilder gewesen zu sein scheinen. Denn die Linien am linken und am unteren Rande vereinigen sich zwar unten an der linken Ecke regelrecht in einen Winkel, ohne den Rand des Papiers

zu erreichen, gehen aber oben an der linken und unten an der rechten Seite bis an den Rand des Papiers und sind dort offenbar durchschnitten. Beide sind stark. Die obere und die rechte Seitenlinie schliessen sich im obern rechten Winkel regelmässig an einander, ohne den Rand des Papieres zu erreichen und vereinigen sich oben links und unten rechts mit den starken Einfassungslinien, ohne sie zu überschreiten. Beide sind kaum halb so stark, als die vorbesprochenen Umfassungslinien.

Das Papier hat die Textur des bekannten Ochsenkopfpapiers, doch ist ein Wasserzeichen nicht sichtbar.

Bewaffnung und Kleidung lassen uns das Bild in die Mitte des XV. Jahrhunderts, und die Färbung, sowie die Arbeit nach Schwaben, Augsburg oder Ulm, versetzen.

H. 4 Z. 8 L. B. 3 Z. 3 L.

No. 38.

Maria mit dem Christuskinde auf dem linken Arme und eine Weinrebe mit Trauben in der rechten Hand.

(1450 — 1460.)

Maria mit der Krone der Himmelskönigin auf dem Haupte, von welchem ein Schleier, der die Stirn frei lässt, unter der Krone hervor in den Nacken fällt [46]), in einem grauen Untergewande und in einem krapprothen, langen, schleppenden Mantel, wandelt über eine reich mit Blumen besetzte Aue. Der Mittelgrund ist durch Wald, dessen Bäume auf sich spaltenden Aesten dichte Kronen tragen, der Hintergrund aber durch Berge gebildet. Eine Linie fasst das Bild ein. Die Gesichter der Mutter und des Kindes haben zwar wenig Ausdruck, aber die Zeichnung ist übrigens gewandt und sorgfältig. Die Falten sind zwar ohne Angeln, aber doch etwas steif. Es zeigt sich der Uebergang zu den Knickfalten in der Härte der Brüche. Das Kind langt nach der Weintraube, wahrscheinlich Andeutung der Sage, dass Jesus mit Traubensaft, nicht mit Muttermilch genährt worden sei. Die Entstehung des Blattes gehört in die Mitte des XV. Jahrhunderts. Das Colorit, namentlich der Krapplack und Grünspahn, weisen

46) Ebenso bei St. Helena in dem sumerteil der heyligen leben, Bl. CLXXXXV^{b} von GÜNTHER ZEINER, Augsburg 1472.



uns nach Ulm oder nach Augsburg, „als in der stat, da vnser frawen heymad vñ hauss ist, das ihr got selber geweihet hat.“[47]) Das Wasserzeichen ist der Ochsenkopf, von dem jedoch nur der obere Theil der Hörner mit der Stange vorhanden ist. Die Farbe des Druckes ist schwarz. Ueber der Maria steht in Schriftzügen aus dem Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts: **Maria ist mein Hoffnung**, auf der Rückseite steht: *Gaude dei genitrix virgo immaculata.* Andere Schrift, die noch auf der Rückseite steht, ist nicht lesbar.

H. 6 Z. 8 L. B. 4 Z. 10 L.

No. 39.

St. Christoph trägt das mit dem Mantel und Leibrock bekleidete Christuskind.

(1450 — 1460.)

St. Christoph trägt das Christkind, welches auf dessen rechter Schulter kniet, in der Linken den Reichsapfel hält und mit der Rechten das Haupt des Heiligen zu segnen scheint. St. Christoph geht von links nach rechts und blickt sich dabei nach dem Kinde um. An der rechten Seite kniet ein Mönch mit der Laterne in der Linken und dem Spitzhammer in der Rechten. Ueber demselben im Hintergrunde eine Kirche auf einem vorspringenden Felsen.

Das Christkind hat einen langen über die Füsse herabreichenden Leibrock, und über demselben einen weiten fliegenden von einem goldenen Knopfe zusammengehaltenen Mantel. Die Haare desselben sind, fast wie bei einem Mädchen, sorgfältig rückwärts gekämmt. St. Christoph ist mehr gedrungen als gross und fast mehr dick als musculös. Sein Mantel ist im Gegensatze zu den meisten uns bekannten Bildern des St. Christoph mit einer reichen Bordüre besetzt. Der Baumstamm hat eine von drei Aesten gebildete Blätterkrone. Das Wasser ist durch drei Fische angedeutet, während anderwärts nur einer erscheint.

Die Kapelle mit dem Glöckchen ist hier zur stattlichen Kirche mit hohem Thurme erwachsen. Das linke Ufer ist hier leer. Die Zeichnung ist gut, wenn auch die Arme und Hände nicht tadellos erscheinen.

Es ist nicht zu leugnen, dass das Bild durch die Zusätze, welche es im Mantel Jesu und in der Bordüre des Mantels St. Christoph's erhalten hat, im Vergleiche

47) Jacob Sprenger's Rosenkranzbuch, S. 3 oben.

zu andern Christophbildern an Naivität verloren hat. Man hat den Lastträger Christoph zu einem wohlgekleideten, viel verehrten Heiligen gemacht. Dies würde uns bestimmen, unser Bild in eine spätere Zeit zu verlegen, wenn nicht der Mangel der Knickfalten verlangte, dass man dasselbe in die Mitte des XV. Jahrhunderts verlege. Das Colorit, insbesondere auch der farbige von zwei Linien gebildete Rand, weisen das Bild nach Augsburg, vielleicht in das Kloster St. Ulrich, denn das schöne mit Figuren verzierte Alphabet, welches in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts aus demselben Kloster hervorgegangen ist, hat im Buchstaben X unser Bild copirt.[48]) Das Bild scheint mit der Presse gedruckt zu sein. Das Papier ist ohne Wasserzeichen.

H. 6 Z. 11 L. B. 4 Z. $8^1/_2$ L.

No. 40.

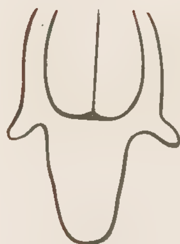
Christi Geisselung.

(1450—1460.)

Jesus steht mit gekreuzten Händen auf dem Fusse einer Säule und ist über die Schultern, Brust und Arme, sowie über die Schienbeine mit kreuzweise übereinander laufenden Streifen an dieselbe gebunden. Dicke Blutstropfen fliessen von allen Theilen des Körpers herab. Ein Schurz fällt um die Lenden bis an die Waden mit seinen Zipfeln herab. Rechts streckt sich eine Hand aus der Mauer, die Jesum mit einer Ruthe peitscht, darüber an derselben Wand eine Geissel mit drei Stricken, an deren Enden Stacheln. Links zwei junge Männer, von denen einer, auf dem Boden stehend, in der Linken ein Bündel Ruthen, in der Rechten eine Geissel haltend, Jesum schlägt; der andere scheint in der Luft zu schweben und haut mit einer Ruthe, die er mit beiden Händen hält, auf Jesum. Ein roth und gelber Rand umgiebt das Bild. —

Das Bild ist zwar roh und eckig geschnitten, roh colorirt und somit unscheinbar; dennoch ist es von einem verständigen Künstler gezeichnet. Wir machen auf den Schmerz im Gesicht Jesu, sowie auf die Wendungen seines Körpers, um die Schläge von oben und von der Seite zu vermeiden, aufmerksam. Wir verweisen ferner auf die stupide Rohheit, mit welcher der obere Mann, und die Berechnung, mit welcher der untere schlägt. Für die Angabe des Ortes, wo das Bild gemacht ist, dient uns nur der scharfe eckige Schnitt und die Magerkeit der Figuren, das leuchtende Krapproth und das kräftige Spahngrün, der helle Oker und die Mennige, sowie die hier zweifarbige Einfassung. Wir finden diese Farben in Augsburger Werken und wir versetzen das Bild nach Augsburg oder Ulm.

48) Augsburger älteste Druckwerke von Mezger. Augsburg, 1840.



Die überaus magere Gestalt Christi, der Mangel aller Knickfalten an den Kleidern der Henker und am Schurze Christi, der ziemlich lang herabhängt, der trichterförmige Aufschlag der durch die Wand greifenden Hand, welcher noch an die Preisschen des XIV. Jahrhunderts erinnert (1387), weist dieses Bild noch in die Mitte des XV. Jahrhunderts. Das Wasserzeichen ist der Ochsenkopf, dem oben die Hörner durch Verschneiden des Papiers fehlen.

H. 6 Z. 7 L. B. 4 Z. 5 L.

No. 41.

Dreieinigkeit.

(1450 — 1460.)

Gott-Vater unterstützt Gott-Sohn, welcher leidensvoll vor ihm steht und sich kaum aufrecht erhalten zu können scheint. Der Heilige Geist, welcher in Gestalt einer Taube aus den Wolken herabgekommen ist, berührt das Haupt Jesu mit dem Schnabel.

Gott-Vater erscheint als alter, aber kräftiger Mann mit vollen blonden Haupt- und Barthaaren. Ein wohlwollender Ausdruck ruht auf seinem Gesichte. Seine rechte Hand hat Jesu rechten Oberarm von unten, seine Linke Jesu linken Oberarm von oben gefasst, um den Kraftlosen zu stützen. Um das Haupt zieht sich eine Glorie, deren von zwei Linien gebildeter Rand und das denselben stützende Kreuz dunkelsaftroth ist, während das Innere derselben gelb erscheint. Ein hellbraunes, weites, sehr langes Kleid mit weiten Aermeln, und darüber ein weiter sehr langer, um den Hals ohne Kragen eng anschliessender Mantel, der unter dem Barte geschlossen ist, bildet seine Kleidung. An den Kleidern sind hin und wieder Schraffirungen, aber keine geknickten Falten zu bemerken. Das Gewand fliesst weich auf dem Boden hin. Jesus hat einen mageren Körper, an demselben die Wundenmale und überall Blut, welches theils aus den Wunden der Dornenkrone kommt, grossentheils aber als blutiger Schweiss erscheint. Aus den Wundenmalen fliesst kein Blut. Die Dornenkrone ohne scharfe Dornen besteht aus zwei über dem linken Auge gebundenen zackigen grünen Zweigen. Das Haar fällt auf beide Schultern herab und ist sehr reich, der minder starke Bart ist gespalten. Das Gesicht Jesu ist gealtert und von tiefen Schmerzen gefurcht. Auf den Kniescheiben findet sich ebenfalls ein Kreuz wie auf dem Gekreuzigten unter den XIV Nothhelfern. Um das Haupt hat er eine roth und gelbe Glorie von der vorbeschriebenen Gestalt, um die Lenden ein

breites Tuch, das die Hüften und die Hälfte der Oberschenkel bedeckt. Es ist um die Hüften so geschlungen, dass es durch die oberwärts eingesteckten Zipfel befestigt wird. Jesus ist kleiner als Gott-Vater und würde, wenn er ganz aufrecht stände, die Höhe der Schultern Gottes erreichen. Der heilige Geist ist weiss und hat eine kleine Glorie um den Kopf. Die Wolken in der linken Ecke, aus denen er kommt, haben die gewöhnliche Form und schiessen acht Strahlen aus. Der Fussboden ist grün mit einigen Graspartien. Die Linie, welche das Blatt einfasst, ist auf beiden Langseiten sehr ungleich verbogen, sowie denn ebenso die Linien im Bilde theils so ungleich gekommen, theils so zusammengelaufen, theils so stumpf sind, dass unbedingt ein Metallschnitt uns vorliegt.

Das Bild ist sehr gut und ausdrucksvoll gezeichnet und mit Sicherheit geschnitten. Die Druckfarbe ist grauschwarz. Ob das Bild mit dem Reiber oder mit der Presse gedruckt ist, lässt sich nicht bestimmen, da es auf Pergament aufgezogen ist. Das Colorit hält die Contouren ziemlich sorgfältig ein, zeigt jedoch keine Schattirung in der Farbe.

Die angewendeten Farben sind dunkel Saftroth, Ockergelb, hell Nussbraun und Spahngrün, also Farben, wie man sie in der schwäbischen Schule findet. Das Papier ist ebenfalls das in Schwaben übliche, welches die bekannte wie mit Filz gepresste Textur hat. Ein Wasserzeichen ist nicht wahrnehmbar.

Wie das Colorit und das Papier uns bestimmen, dieses Bild der schwäbischen Schule zuzuweisen, so mahnt uns der Faltenwurf der Gewänder, dasselbe etwa in den Anfang der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu versetzen.

H. 7 Z. 9 L. B. 5 Z.

No. 42.

Christi Geburt.

(1450 — 1460.)

Ein Stall, welcher auf der rechten schmalen Seite bis zum verbrochenen Theile des Giebeldaches offen ist, wird durch eine von der Mittelsäule der schmalen Seite ausgehenden Brettwand in zwei Theile geschieden. Im vordern Theile, welcher nach allen Seiten offen ist, kniet Maria zwischen der Mittelsäule und der Ecksäule und hat die Hände zusammengelegt und gesenkt. Etwas zur Seite rechts von der Mittelsäule, aber von dem Kleide der Maria fast berührt, liegt das Christuskind in einer Aureola mit rother Glorie. Hinter Maria sitzt Joseph mit erhobenen Händen, das Gesicht ebenfalls nach dem Kinde gewendet. In der zweiten hinteren Abthei-

lung des Stalles stehen Esel und Ochse und strecken ihre Köpfe, die mit etwas Hals allein von den Thieren sichtbar sind, in die Krippe, welche über die Wand des Stalles hervortritt und sich zum Theil über das Christkind erstreckt. Der Stall ist durchweg aus Holz, auch sein Dach besteht aus Holzschindeln. Die Ecksäule ruht auf einer achteckigen Steinplatte.

Die Zeichnung ist zwar nicht besonders fein, aber naturtreu und bestimmt.

Maria trägt ein Kleid mit enganliegenden Aermeln, aus dessen rundem Ausschnitte sich der Hals erhebt. Ein Gürtel umschliesst die Hüften und von ihm laufen abwärts und aufwärts Falten, deren eine lange sich zwischen der Brust bis zum Ausschnitt erhebt und sich oben spaltet, während die übrigen kurz verlaufen. Das Gewand ist sehr lang und liegt in reichen, scharf geknickten Falten um die Jungfrau herum. Ihre Haare sind aus dem Gesicht gekämmt und hängen in offenen Locken bis über die Mitte des Rückens herab. Joseph trägt einen einfachen Rock mit mässig weiten Aermeln.

Die Färbung ist minder sorgfältig und die Contouren sind bisweilen überschritten. Das Kleid der Maria und die Glorie Jesu sind saftroth. Die Aureola ist lebhaft gelb, die vordern Säulen des Stalles und die Vorderseite der Krippe sowie Glorie und Haare der Maria sind blassgelb. Die im Schatten befindlichen Theile sind blass gelbbraun und graubraun, das Dach ist röthlich, am verbrochenen Giebel etwas bräunlich schattirt. Der Rock Joseph's ist blass graubraun, der Kopf des Esels blass grau, der des Ochsen blass roth, die Fleischpartien sind blass zinnoberroth. Der Fussboden und das Gras in der Krippe sind blassgrün. Eine Linie umgiebt das Bild; sie scheint aus Metallleisten zusammengesetzt zu sein, denn die obere Linie ragt über die Ecken hinaus. Der Druck in schwarzgrauer Farbe scheint durch die Presse hergestellt. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar.

Die Arbeit des Schnittes und die Wahl der Farben spricht für Oberdeutschland, besonders schwäbische Schule, und die enge Form des Kleides am Oberleibe, das fliessende Gewand und die schwachen Anfänge der Hakenfalten zeigen noch auf den Anfang der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 4 Z. 11 L. B. 3 Z. 3 L.

No. 43.

Christi Geburt.

(1450 — 1460.)

Auf dem Boden des Stalles liegt rechts das Christkind nackend in einem Wolkenkranze, das Gesicht und die Hände nach links gegen seine Mutter gerichtet, welche betend vor ihm steht, das Gesicht nach rechts gekehrt. An der linken Seite des Bildes hinter Maria nach rechts blickend sitzt Joseph. Im Hintergrunde des Stalles ist von der rechten Seite bis in die Mitte reichend die Raufe mit Heu, hinter derselben rechts der Esel, links der Ochse. Links von der Raufe ist ein Zaun von Brettern, welche oben spitz zugeschnitten sind. Die Wände des Stalles sind geflochten. Sein Dach fällt in drei verschiedenen Flächen ab, so dass die Bauart des Gebäudes nicht klar ist. Nur soviel steht fest, dass dasselbe vorn durch nichts geschlossen ist. Eigenthümlich ist, dass die Glorie des Christkindes kein Kreuz hat, und dass der Boden mit Gras bewachsen dargestellt ist. Maria hat eine rosenrothe einfache Glorie. Ihr Haar ist oberhalb der Ohren aus dem Gesichte rückwärts gekämmt und hängt offen bis auf das Ende des Rückens herab. Ihr Kleid ist am Halse weit ausgeschnitten, liegt am Oberkörper und an den Armen glatt an und fällt von den Hüften an faltig lang auf den Boden herab, auf welchem es sich staucht. Einige Falten enden unten in Haken, im Ganzen aber erscheinen dieselben leicht und natürlich und der Stoff des Kleides im Bruche vor den Füssen weich. Ihr Kleid ist hell rosenroth. Joseph ist wenig deutlich. Sein Mantel ist schiefergrau und sein über den Kopf geschlagenes Tuch rosenroth. Die Wolken um das Kind sind hellgrau. Das Gras auf dem Boden und in der Raufe ist grün, das Holzwerk des Stalles hellgelb und das Dach hellblassbraun.

Die Zeichnung ist, besonders die Gestalt der Maria, befriedigend. Der Druck ist in kräftiger schwarzer Farbe so kräftig ausgeführt, dass die Druckfarbe durch das Papier gedrungen ist. Der Druck scheint aber, da die Rückseite keine tiefen Eindrücke hat, mit der Presse gemacht zu sein.

Das Alter des Bildes lässt sich nur nach der Kleidung der Maria bestimmen, und diese weist, wegen des engen faltenlosen Oberleibes (1400—1450), wegen der leichten Falten, und wegen des weicheren Stoffes, welchen die milden fliessenden Falten andeuten, auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, in dieselbe Zeit, in welche unser grosser Holzschnitt der Geburt Jesu fällt. Doch bestimmt uns trotzdem das kleine Format, welches auf Verwendung in Büchern schliessen lässt, das Bild später zu setzen. Arbeit und Colorit sind oberdeutsch, aber während der

graue Mantel mehr nach Schwaben hindeutet, lässt das übrige Colorit mehr auf Baiern schliessen. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar. Ein doppelter Rand umgiebt das Bild, mit demselben ist es hoch 2 Z. 7 L. und breit 2 Z. 1½ L.

No. 44.

a. Christi Grablegung.

(Um 1450 — 1460.)

Vorn liegt Jesus von rechts nach links ausgestreckt, mit dem Schurze um die Lenden, zum Theil auf einem Grabtuche. In der Mitte steht Maria, die Mutter, die Hände über die Brust gefaltet, rechts steht Johannes und hebt den Oberkörper Jesu etwas empor, links steht eine Heilige in derselben Stellung, wie Maria. Im Hintergrunde steht das Kreuz.

Der Druck ist ziemlich blass und unvollkommen, so dass man über die Zeichnung nicht wohl urtheilen kann. Das Colorit ist matt. Die Glorien sind von Gold aber stark oxydirt. Die Mäntel hängen lose über die Schulter, ohne durch Knopf oder Band gehalten zu sein. Die Farben, blass ockerbraun, blass mineralblau, blass kirschbraun und grün, sind durch nichts schattirt. Ein zinnoberrother Rand schliesst das Bild ein.

b. Die Ausgiessung des heiligen Geistes.

(Um 1450 — 1460.)

In der Mitte sitzt Maria mit gefalteten Händen, vor, neben und hinter ihr sind die Apostel sitzend und stehend vereinigt. Mitten über ihnen schwebt der heilige Geist und ein Flämmchen ist auf jedem Haupte bemerkbar.

Die Glorien sind alle von Gold, aber oxydirt; die Farben, der mineralblaue Mantel der Maria, die ockerbraunen Mäntel und Gewänder, die grünen Mäntel sind frischer als beim vorhergehenden Bilde. Der Schnitt ist nicht scharf, die Falten sind jedoch deutlich gezeichnet und zeigen hin und wieder Haken. Ein rother Rand umgiebt das Bild.

Wahrscheinlich gehören die Bilder zu einer Passionsfolge und nach Oberdeutschland, wo sie auch erworben worden sind, sowie wegen der schwachen Knickfalten in den Anfang der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

H. 2 Z. 11 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 45.

Die Waffen Christi.

(Um 1460.)

Auf einem kleinen Hügel steht ein Kreuz mit der Inschrift inri auf einem ziemlich breiten Schriftbande. Unter der Inschrift hängt am Kopfe des Kreuzes die Dornenkrone, an dessen Armen ist je ein Nagel eingeschlagen; die Arme und den Stamm bedeckt zum grossen Theile ein Herz, in welchem das nackte Christkind nach links gekehrt sitzt, mit der Glorie um das Haupt, die Geissel in der rechten und die Ruthe in der linken Hand. Das Herz hat links eine Stichwunde. Neben dem Kopfe des Kreuzes sind die beiden Hände, neben dem Fusse des Kreuzes die beiden Füsse aus Wolken hervorgehend und nach auswärts gekehrt sichtbar. Bis an die Wunde im Herzen streckt sich die Lanze. Eine doppelte Linie umgiebt das Bild. Die Zeichnung ist correct, aber in äusserst rohen und starken Linien. Die Druckfarbe ist schwarz, aber öfters, namentlich in den Fingern und am rechten Fusse, nicht gekommen. Das Colorit ist äusserst roh; die Dornenkrone, der Hügel, die Ruthe und der obere Rand sind spahngrün. Der Schatten des Kreuzes, die Flamme an der Wunde, die Wolke der rechten Hand und der untere Rand sind mineralblau. Der Druck scheint mit der Presse gemacht. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar. Ueber das Alter und über die Abstammung lässt sich nichts bestimmen, doch scheint die farbige Schattirung des Kreuzes auf die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts zu weisen. Die Arbeit ist wahrscheinlich oberdeutsch.

H. 2 Z. 9 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 46.

Christus stösst den Teufel in den Höllenrachen.

(Um 1460.)

Christus sitzt links nach rechts gewendet auf einem Throne mit entblössten, aber nicht durchbohrten Füssen, hinter ihm steht ein Engel mit dem erhobenen Schwert in der rechten Hand, zum Zeichen, dass Jesus als Richter handelt. Vor Jesu sitzt Satan, eine zusammengedrückte bekleidete Figur mit menschlichem Körper, die Arme steif und vereinigt, als wären sie gebunden, über die Knie nach den Füssen zu gestreckt. Statt des Menschenkopfes hat Satan einen Kopf mit

dicht beisammen stehenden, oben auseinander gehenden und spitz zulaufenden Hörnern von der Länge des Kopfes; Ohren wie Kalbsohren, Augen und Nase menschlich, Mund breit wie ein Rindsmaul und ohne Kinn abgerundet. Am Nacken sitzen zwei Flügel, deren rechter zusammengeschlagen und nur mit seiner Biegung sichtbar ist, der linke ist nach oben etwas ausgebreitet und hat scharfe spitzige Schwungfedern. Christus fasst den Teufel mit der linken Hand an der rechten Schulter und stösst ihn in den vor den Teufel geöffneten Höllenrachen, in welchen er mit den Füssen bereits eingeschoben ist. Man sieht dem Teufel den Eindruck der überwältigenden Kraft an, die ihn bezwingt. Unmittelbar an der Oeffnung der Hölle schwebt ein kleiner Teufel mit Fledermausflügeln und steifen Ohren oder Hörnern. In der Luft zu Jesu Seite schweben in einer krummen Linie von rechts nach links aufsteigend vier Engel als Brustbilder.

Die Zeichnung, besonders die des Teufels, ist charakteristisch, die Ausführung im Schnitte aber ist roh und hart, doch sind keine geknickten Falten vorhanden. Der Druck scheint mit der Presse gemacht. Die Druckfarbe ist tief schwarz. Das Colorit fehlt. Unten schliesst eine Querlinie, oben ist die abschliessende Linie nur in der Mitte vorhanden. Die Arbeit ist oberdeutsch und wahrscheinlich um die Mitte des XV. Jahrhunderts gefertigt.

H. 2 Z. $6\frac{1}{2}$ L. B. 2 Z.

No. 47.

Christus erscheint einer Heiligen, vielleicht Katharina von Siena.

(Um 1460.)

Jesus erscheint, wie er nach der Auferstehung dargestellt zu werden pflegt, nur mit einem auf der Brust von einem Knopfe zusammengehaltenen Mantel bekleidet, mit sichtbaren Hand- und Fusswunden und mit der Siegesfahne in der linken Hand. Hinter Jesu sieht man eine strahlende Aureola. Rechts vor Jesu kniet eine Heilige in Nonnenkleidung. Ueber ihr ist ein Thronhimmel und neben ihr, etwas rückwärts, scheint ein Lesepult zu stehen. Es ist nicht klar, wer die Heilige ist, vielleicht Katharina von Siena, welche wie St. Franciscus von Christo die Wundenmale eingedrückt erhielt. Diese Figuren befinden sich in einem gepflasterten Raume, dessen offener Zugang die Form einer gothischen profanen Thüre hat.

Die Arbeit und Grösse unseres Bildchens gleichen so ziemlich denen des eben

besprochenen und dieses fällt demnach auch in dieselbe Zeit. Das Colorit fehlt; ein Wasserzeichen findet sich im Papiere nicht.

No. 48.

Christi Entkleidung.

(Um 1460.)

Jesus, dessen Haupt mit einer Dornenkrone und einer Glorie umgeben ist, und dessen Hüften ein Schurz bekleidet, der vorn seine Zipfel hat, wird von einem Knechte entkleidet. Schon ist der ganze Körper entblösst und nur die Arme stecken noch zur Hälfte in den Aermeln. Vor Jesu, der nach links gewendet ist, steht der Knecht, der den Rock auszieht, ein Mann mit hässlichem Gesichte und struppigen Haaren. Hinter demselben steht ein Kriegsknecht mit Eisenhut auf dem Kopfe, einer Hellebarde in der Rechten und einer aus Ringen bestehenden eisernen Halsberge. Er hebt die Linke gegen Jesu Haupt. Rechts von Jesu, aber nach links gekehrt, steht ein Kriegsknecht mit runder, von Vierecken durchbrochener eiserner Kappe ohne Rand und Kamm. Arme, Brust und Hüften sind mit Plattenpanzer geschützt. An der linken Seite trägt er ein gerades Schwert, dessen Parirstange an den Enden rechtwinkelig gegen die Spitze gebogen ist; in der Rechten trägt er einen Spiess, dessen Eisen die Form einer Gabel mit zwei starken geraden Spitzen hat. Die Männer haben, so weit sie sichtbar sind, enge rothe Hosen und spitze schwarze Schuhe.

Jesus ist sehr mager und ohne Schönheit dargestellt; sein Körper ist mit grossen Blutstropfen bedeckt. Die Zeichnung der Personen und der Gruppe ist gut, die Linien sind scharf, aber auch hart, die Falten der Kleider sind theilweise geknickt. Die Färbung ist lebhaft, die Glorie Jesu, welche ein Kreuz mit schwarzen Keilen hat, sowie der kurze Rock des Knechtes, der Jesum auszieht, sind lebhaft dunkelgelb, der Rock Jesu ist braungrau, der Rock des Kriegsknechtes links und die Hosen der beiden andern sind saftroth. Die Dornenkrone und der Fussboden, der etwas schraffirt ist, sind grün, die Fleischparthien sind blass zinnoberroth. Die Waffen sind blassbraun schraffirt. Diese Arbeit, die Auffassung und Färbung sprechen wieder für schwäbischen Ursprung, etwa aus der Mitte des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar.

H. 4 Z. 9 L. B. 3 Z. 11 L.

No. 49.

St. Jacobus des ältern Leben und das Wunder der Vögel.

(Um 1460.)

Auf einer Tafel, welche durch zwei senkrechte und vier wagrechte Linien in funfzehn Felder getheilt ist, sind in den ersten sieben Feldern Scenen aus dem Leben des St. Jacobus, wie es auch im sumerteil der heyligen leben (Augsburg 1472) erzählt wird, und in den folgenden acht Feldern der Verlauf des Wunders der Vögel dargestellt. Unser Facsimile giebt die ersten beiden Bilder der ersten beiden Reihen, demnach das 1., 2., 4. und 5. Bild.

1) St. Jacobus lehrte hauptsächlich in Samaria und bekehrte viel Volks.

2) St. Jacobus heilt Lahme und Blinde. Wir bemerken, dass dem Lahmen auf unsrem Bilde der linke Fuss fehlt, die rechte Hand verstümmelt und der linke Unterarm, besonders die linke Hand, auf Veranstaltung des erzürnten Hohenpriesters der Juden geschwunden ist.

3) St. Jacobus wird gefangen genommen und vor Herodes geführt, steht in der aus unsrem Facsimile ersichtlichen Kleidung in der Mitte; zur Rechten ein Mann mit turbanartiger Mütze, der ihn hält, zur Linken ein mit einem Schwerte in der Scheide bewaffneter Mann, welcher Jacobus einen Strick um den Hals legt.

4) Herodes spricht über St. Jacobus das Todesurtheil aus.

5) St. Jacobus wird zum Tode geführt; bezüglich 4 und 5 siehe unser Facsimile.

6) St. Jacobus heilt einen Kranken, den er auf seinem Todeswege findet. Eine Kranker sitzt rechts in einem Bette; zu seinen Häupten steht eine Frau mit aufgehobener Rechten. Links zu Füssen des Kranken gehalten von Josias, welcher ihn gefangen genommen hatte, steht St. Jacobus in segnender Stellung.

7) St. Jacobus wird enthauptet. Der Heilige kniet mit gebeugtem Haupte in der Mitte des Bildes. Rechts vor ihm steht Abiaton, ein Mann in langem weiten Talar, welcher die Hände bis zur Schulterhöhe erhebt. Links hinter St. Jacobus steht der Henker, welcher das gekrümmte Richtschwert mit beiden Händen haltend zum Hiebe ausholt.

Alle 7 Bilder haben oben am Rande an geeigneter Stelle den Namen **S. Jacobus** mit einer Linie eingefasst. Der Name ist, wie die Verschiedenheit der Buchstaben zeigt, nicht mit Typen gedruckt, sondern geschnitten.

Der Leichnam des St. Jacobus ward nach Compostella, der Hauptstadt Galiciens


S Jacobus
S Jacobus
S Jacobus
S Jacobus

in Spanien, gebracht. Dort wurde ihm ein prachtvolles Münster erbaut, und dort that er viele Wunder, wodurch Compostella zu einem Wallfahrtsorte für die ganze Christenheit wurde. [49] An eine, wie es scheint, von Nieder-Deutschland ausgehende Pilgerfahrt nach Compostella knüpft sich das Wunder der Vögel, welches auf unserer Tafel in den nächsten acht Bildern dargestellt wird. Unsere Darstellung stimmt jedoch mit keiner der übrigen Erzählungen vollkommen überein.

Wir müssen hier, um verständlich zu sein, die Sage kurz mittheilen. Ein Vater geht mit seiner Frau und seinem Sohne zum Grabe St. Jacobs in Compostella. In einer Herberge, wo die Pilger übernachten, beschliesst der Wirth, entweder aus Habsucht oder Rache, weil der Pilgerjüngling die Liebe seiner Tochter verschmäht hatte, die Pilger ins Verderben zu stürzen. Er steckt deshalb in der Nacht einen werthvollen Becher in eine der Pilgertaschen, eilt den weggegangenen Pilgern am Morgen nach und zieht denjenigen vor Gericht, bei welchem die Schale gefunden wird. Einige erzählen, sie sei in der Tasche des Sohnes, Andere, in der des Vaters gefunden worden, und der Sohn habe sich für den Vater vor Gericht zum Opfer gebracht. Genug der Sohn wird in Folge der falschen Anklage gehängt. Die betrübten Eltern gehen nach Compostella und kehren von dort denselben Weg zur Richtstätte ihres Sohnes zurück. Hier finden sie — ihren Sohn noch lebend am Galgen hängen, weil ihn St. Jacob die ganze Zeit über so hoch gehalten hat, dass die Schlinge des Strickes ihn nicht erwürgen konnte. Die glücklichen Eltern eilen zum Richter und bitten um ihren Sohn, der noch lebend am Galgen hänge. Der Richter, welcher eben vor einer Schüssel mit gebratenen Hühnern sitzt, antwortet auf diese Bitte, er wolle eher glauben, dass die gebratenen Hühner von seinem Tische fliegen würden, als dass der Sohn noch leben könne. Und siehe, plötzlich fliegen die Hühner davon. Der Sohn wird den Eltern lebend zurückgegeben und der untreue Wirth mit seiner Tochter wird vom Richter bestraft.

Dies ist das Wunder der Vögel; die Nachkommen dieser Vögel sollen noch jetzt in St. Jago di Compostella vorhanden sein. Die allmälige Entwickelung und Umbildung der Sage lässt sich nach den in der Anmerkung gegebenen Quellen verfolgen. [50]

49) Eine Pilgerfahrt nach Compostella aus Süddeutschland durch die Schweiz, Savoyen, Languedoc und die Pyrenäen beschreibt uns ein Lied aus dem XV. Jahrhundert bei Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Bd. I. Abtheilung 2. No. 302, S. 798.

50) Calixtus II. papa, sermo in St. Jacobum Apostolum, in der Maxima Bibliotheca veterum Patrum T. XX. p. 1284b, Lugduni 1677. — Caesar Histerbacensis: Historia miraculorum VIII, 58, verfasst um 1220 — Lucius Marineus Siculus: De rebus Hispaniae memorabilibus lib. V. extr. Mit diesen stimmen überein: Ludwig de la Vega, Leben des S. Dominicus Calceatensis, Burgos, 1606, Th. 2. Cap. 8. Nicolaus Bertrand, Tolosanorum gesta. 1515 fol. 49b. — Pseudo-Calixtus, Miracula S. Jacobi. Niederdeutsches Lied im Antwerpener Liederbuche No. 20 und bei Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Bd. I. Abthlg. 2. S. 803, No. 303. — Sumerteil der heyligen leben, Augsburg 1472, Blatt 98b. —

Unsere Tafel giebt in acht Bildern, wie es scheint, eine Verarbeitung der verschiedenen Gestaltungen der Sage. Die Darstellung beginnt mit dem achten Bilde der Tafel:

8) Drei Pilger sitzen an einem Tische, rechts der Vater, in der Mitte die Mutter, links der Sohn. Der Wirth, kenntlich durch ein breites Messer, welches in einer Scheide an seiner linken Seite hängt, kommt von rechts mit einer Schüssel.

9) In einem Bette schlafen die Pilger in vorngenannter Reihe von links nach rechts gerichtet. Rechts am Bette sieht man die drei Pilgerstäbe mit den Pilgertaschen. Der Wirth kommt von rechts und steckt in die nächste Pilgertasche den silbernen Napf oder Becher.

10) Die drei Pilger gehen nach rechts, der Sohn zuerst, der Vater zuletzt. Der hinterlistige Wirth folgt links zuletzt und nimmt den Becher aus der Tasche des Vaters.

11) Der Sohn ist an einen Galgen gehängt und der verrätherische Wirth steht schadenfroh links an der Seite.

12) Die Mutter und der Vater gehen allein nach rechts weiter.

13) Rechts steht der Galgen, an ihm hängt der Sohn, wird aber von St. Jacobus, der hinter ihm steht, etwas empor gehoben. Links zunächst am Galgen steht der Vater in betender Stellung, links neben ihm die Mutter.

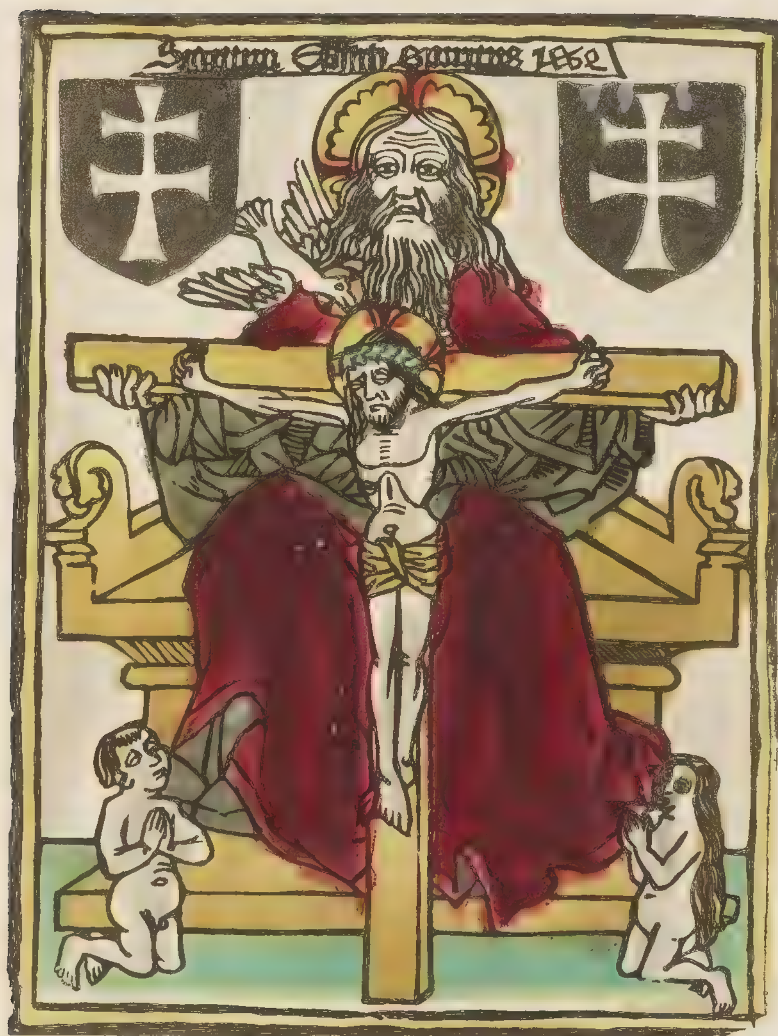
14) Rechts sieht man den niedrigen Herd, auf welchem an einem Bratspiesse drei Hühner gebraten werden, darüber sieht man drei auffliegende Hühner. Links vom Herde steht der Wirth, welcher sich links nach dem Vater und der Mutter wendet.

15) Rechts steht ein Galgen, an ihm hängt ein Mann, dem die Augen verbunden und die Hände auf den Rücken gebunden sind. Links hängt an demselben ein Mädchen, was man aus den geflochtenen Haaren abnehmen kann. Ihre Hände sind gebunden. Links neben dem Galgen stehen zwei Männer, deren erster auf die Gehängten hinzeigt.

Von diesen Bildern gehören die No. 13 und 15 unserer Form der Sage allein an. Die Motive derselben finden sich in keiner andern Gestaltung des Stoffes.

Die Zeichnung unseres Bildes ist zwar roh und die Linien sind stark, aber die Haltung der Figuren hat Naturwahrheit. Das Colorit ist nachlässig und zeigt auf Ulm. Der Mantel St. Jacobus und die Kleider vieler Personen haben den bekannten rothen Lack mit Glanz. Diese Farbe kommt auf unserem Bilde am häufigsten vor. Andere Kleider, die aufgeschlagenen Krempen mancher Hüte und

Die Strass zu Sant Jacob in Warheyt gantz erfaren von Hermann Kunig von Vache, Nürnberg bei Jobst Gutknecht, wiederabgedruckt in Hormayer's Taschenbuch für die vaterländische Geschichte 1837. — Mrs. Jameson, Sacred and Legendary Art p. 140, nicht ganz kritisch behandelt. Vergleiche über obige Quellen Acta Sanctor. Juli, T. VI. p. 45 sqq. Ein Flügelaltar aus Osiack in Oberkärnten aus dem XVI. Jahrhundert, jetzt im ständischen Museum zu Klagenfurth, hat in vier Bildern die Sache auch eigenthümlich dargestellt.



der Fussboden sind saft- oder auch metallgrün. Das Holzwerk und die Rüstung des Geharnischten sind blassgelb, die Glorie St. Jacobus dunkelgelb; viele Kleider sind ganz blassbraun. Die Schuhe reichen bis an die Knöchel, sind schwarz und kurz gespitzt.

Die Formen des Pilgerhutes, des Pilgerstabes, der Pilgertasche stimmen ganz mit dem Bilde St. Jacobus bei Günther Zeiner im sumerteil der heyligen leben, Augsburg 1472, Bl. 97. Der Helm des Kriegers ist ein Uebergang vom Eisenhut zum Basinet. Das Genannte, sowie die Kopfbedeckung, das Schwert des Scharfrichters, der kurze an der Seite gespaltene Rock weisen auf den Anfang der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts und auf Oberdeutschland hin.

Ein Wasserzeichen ist nicht wahrnehmbar. Die Höhe der Bilder nimmt nach unten zu ab, und die Bilder der rechten Seite sind schmäler.

Die Tafel ist hoch 14 Z. 5 L., breit, oben 9 Z. 9 L., unten 9 Z. 7—8 L.

No. 50.

Signum Sancti Spiritus 1464.

Das beigegebene Facsimile überhebt uns der Beschreibung. Wir machen aber aufmerksam auf die gezackte Linie, welche den innern Rand der Glorie Gott-Vaters bildet; auf den Mangel der Dornenkrone, an deren Statt ein Schappel, wie er häufig auch in unserer Sammlung vorkommt, sich findet; auf die scharfe Zeichnung der Musculatur an den Armen und dem Oberkörper Jesu, auf den eng und knapp um die Lenden Christi geschlungenen Schurz, und auf die beiden Schilder mit Doppelkreuz. Alle diese genannten Dinge kehren mehrfach wieder und scheinen auf denselben Ursprungsort hinzuweisen. Beachtenswerth ist ferner, dass das Gewand, obgleich starke Linien zur Bezeichnung der Falten, doch keineswegs bestimmte Hakenfalten oder geknickte Falten hat.

Das Colorit anlangend, so ist zu achten auf den dunkelrothen glänzenden Lack, auf den hellen, fast gummiguttigelben Ocker, auf den Grünspahn, das Nussbraun und den gebrannten Ocker als Fleischfarbe. Im Colorit darf ferner nicht übersehen werden, dass die Haare Gottes ganz blassbraun, fast grau, die Haare Jesu schwarzbraun und die Haare der Menschenkinder gelb sind; dass das Kreuz in den Glorien roth, und der von zwei Linien gebildete Rahmen gelb, überhaupt colorirt, ist.

Die Zeit, aus welcher unser Bild stammt, ist durch die Jahrzahl 1464 ausser Zweifel. Das Colorit, namentlich das feurige Roth des Krapplacks, verweisen dasselbe in die Donaugegenden von Schwaben, höchst wahrscheinlich nach

Augsburg. Vgl. das Colorit des sumerteils der heyligen leben von Günther Zeiner, Augsburg 1472. Ein Wasserzeichen ist nicht bemerkbar.

Höhe 8 Z. 7 L. Breite 6 Z. 4 L.

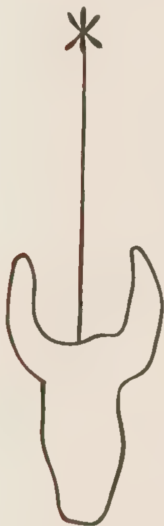
No. 51.

Maria mit der Sternenglorie und dem Christuskinde auf dem rechten Arme.

Halb-Figur. (Um 1470.)

Wir besitzen von diesem schönen Motive zwei Darstellungen in Metallschnitt, von welchen die erste, hier im Facsimile gegebene, das Kind auf dem rechten Arme und das Schwert auf der linken Brust der Maria zeigt. Ausserdem finden sich noch einige Unterschiede, weshalb wir, ohne eine ausführliche Beschreibung unseres Blattes geben zu wollen, auf Folgendes aufmerksam machen.

Maria sieht von rechts nach links. Ihr Haupt ist mit einer Krone geschmückt, deren Blätter und Reif durch Striche nicht schattirt sind. Ihr volles Haar löst sich vom Nacken abwärts in zahlreiche Locken auf. Ihr Kleid ist in den Falten schraffirt, ihr Mantel hat einen gelben Besatz, der mit Edelsteinen verziert ist und grünes Futter hat. Die Falten des Mantels sind scharf, verlaufen aber noch grossentheils in runde Haken. Die Wolken, welche das Bild unten einfassen, werfen Strahlen. Das Schwert ist zierlich, hat eine scharfe Spitze und eine nach der Klinge gebogene Parirstange. Maria hält mit der linken Hand ein Spruchband, auf welchem von oben nach unten laufend die Worte stehen **Tu es alpha et o.** Ein breites Schriftband befindet sich zur Linken ihres Hauptes und enthält in sieben Zeilen folgende Worte: **Ecce positus est hic in ruin / am et in resurreccionē mul / torꝫ in isrl' et in signū cui / contra dicetur et tuam ipsiq / animam pertransibit gla / dius ut reuellentur ex mul / tis cordibus cogitaciones.** Das Christuskind hat das Kreuz, das die einfache Inschrift I N R I trägt, auf der linken Schulter. Die Glorie desselben ist mit einem Lilienkreuze gestützt.



Die Form der Falten, welche für die Zeit der Entstehung maassgebend ist, verweist das Bild in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts. Arbeit und Colorit bezeichnen das Blatt als schwäbisches Erzeugniss. Das Papier ist kräftig, das Wasserzeichen ist ein Ochsenkopf mit Stange.


Ecce positus est hic in ruin
am et in resurrectionē mul
torum in isrl et in signū cui
contradicetur et tuam ipsi
animam per transibit gla
dius ut reuelentur ex mul
tis cordibus cogitationes :-
INRI
Tu es alpha et o



Höhe 14 Z. 7 L. Breite 10 Z.

Die zweite Darstellung ist etwas jünger und ausgeführter; wir geben in Folgendem ihre Beschreibung.

No. 52.

Maria mit der Sternenglorie und dem Christuskinde auf dem linken Arme.

Halbe-Figur. (Um 1470.)

Maria hat auf dem linken Arme das nackte Kind und hält mit dem Daumen und dem Zeigefinger der rechten Hand ein Spruchband, welches sich bis zur Schulter des Kindes emporschlängelt, mit den Worten Tu . es . alpha . et . o in Mönchsschrift. Die heilige Jungfrau sieht von links nach rechts auf das Kind; ihr reiches Haar ist über dem Ohre aus dem Gesichte gekämmt und fällt in sanften Wellen über den Rücken herab, eine reiche Krone deckt ihr Haupt. Die Zacken derselben sind abwechselnd mit drei grossen oder drei kleinen zu einem Ganzen vereinigten Kleeblättern besetzt, von denen die grossen in der Mitte, dem Punkte der Vereinigung, einen rothen Edelstein, genau unter diesem Punkte aber, im Kronenreife, einen grünen Edelstein haben, zwischen denen, den kleineren Zacken und Blättern genau entsprechend, ein rother Edelstein sitzt. Von einem Zackenaufsatze zum andern läuft, der Linie der Zackenbogen entsprechend, eine Linie, welche gleich weit von jedem Endpunkte sich zu einer excentrischen Zacke erhebt. Oberhalb der Zacke sind drei Punkte kleeblattartig und unterhalb der Zacke im dreieckigen Raume ist ein kleines Dreieck aufgestellt. Auf dem unteren Reife der Krone ruhen auch Zacken, die durch concave Bogen mit einander verbunden sind. Eine grosse Glorie, welche von einem breiten inwendig und auswendig mit einer Linie eingefassten und mit Sternen besetzten Rande eingefasst ist, umgiebt das gekrönte Haupt. Die grossen Zackenaufsätze der Krone und die Glorie des Kindes reichen in den Rand der besprochenen Glorie hinein und bedecken einen Raum, wo Sterne stehen könnten. Es stehen daher oben zwischen der Mittel- und den Seitenzacken je zwei Sterne, unterhalb der linken Seitenzacke fünf Sterne, unterhalb der rechten aber nur drei und ein Stern. Die Kleidung besteht aus einem Unterkleide mit Falten zur Brust hinauf, dessen Aufschläge mit Hermelin besetzt sind. Darüber befindet sich ein Mantel ohne Kragen mit einem breiten Besatz, bestehend aus einem Mittelstück, welches mit Diagonallinien überzogen ist, und aus einem einfassenden Streifen auf jeder Seite. Dieser Mantel zieht sich von den Schultern nach der Brust in einen spitzen Winkel zusammen und wird dort von einer grossen

Brosche, wie es scheint ein gelb und rother in Gold gefasster Edelstein, zusammen gehalten. Viele hakenförmige Falten sind sowohl auf der Oberfläche als auch im Futter des Mantels sichtbar und sind im Futter schraffirt, während die äusseren Falten des Mantels und die des Kleides nicht schraffirt sind. Ein zweischneidiges Schwert, dessen Parirstangen an den Enden rechtwinklig gegen die Klinge zu aufgebogen sind, sitzt mit der Spitze auf der rechten Brust der heiligen Jungfrau.

Das Kind, von rechts nach links blickend, hat eine Glorie mit einem durch eine Doppellinie gebildeten Rande und das bekannte Maltheserkreuz, dessen Arme bis zur äusseren Linie des Kreuzes gehen. Die Einfassung der Arme hat die Breite des Randes. Auf der linken Schulter trägt das Kind ein Kreuz, welches mit der linken Hand so gehalten wird, dass der Daumen unter dem Kreuze liegt, die rechte Hand aber liegt auf dem Kreuze so, dass der Daumen und die drei nächsten Finger dasselbe überragen. Am Kopfe des Kreuzes ist ein Band mit der Inschrift **ī . n̄ . r̄ . ī .**

Der Stamm des Kreuzes ist in das Holz der Arme eingelassen und daselbst mit fünf Nägeln ⁙, von denen der mittlere der stärkste ist, befestigt. An dieser Stelle hängt die Dornenkrone. An den Enden der Arme und in der Mitte des Stammes steckt je ein keilförmiger Nagel, um dessen Spitze auf dem Kreuzesholze ein kleiner Kreis läuft.

Ein Wolkenkreis von traditioneller Form, der in den Ecken doppelt ist, umgiebt unten die Figur.

Rechts oben in der Ecke befindet sich auf einer breiten Rolle die ziemlich undeutliche Inschrift: **Ecce poiſtis** (sic, für **poſitus**) **e hic in ruiā / et in rexureſtioēm** (sic, für **resurrectionem**) **multoꝝ**[1]) / **In iherusalē et in ſignuꝫ**[2]) / **nō cōtradicet / et tuā ipſius**[3]) **ai mam p anſſiuit** (sic, für **transibit**) **gladius**[4]) / **et** (sic, für **ut**) **reuellent**[5]) **ex multis / cordibus cogitationes.**[6])

Die Zeichnung ist sicher und correct und was das Haupt und die Hände der Maria anbelangt, sogar zierlich. Die Linien aber der Zeichnung und des Schnittes sind stark und kräftig. Der Druck ist in schwarzer Farbe ausgeführt und im Ganzen befriedigend, allein an vielen Stellen ist er doch griesslich, an vielen zu fett, so dass die Farbe über die Form hinaus gedrungen ist, und in der Schrift ist so viel zusammengelaufen, dass sie ohne Hilfe anderer Inschriften nicht vollständig zu lesen ist.

Das Colorit hält ziemlich genau die Contouren inne und ist ziemlich farbenreich. Das Innere der Glorie und die äussere Einfassung ihres Randes ist grün, während der Rand selbst schwarz gedruckt und die innere Einfassung zinnoberroth ist.

1) sehr zusammengelaufen. 2) desgleichen. 3) desgleichen. 4) Ende zusammengelaufen. 5) = tur. 6) Am t befindet sich stets der lange senkrechte Strich am Querstrich.

Die Sterne in dem Glorienrande, die Haare Maria's und des Kindes, die Krone, der Knopf und die Parirstange des Schwertes, die obere Seite des Kreuzes, die Broche und das Mantelfutter sind dunkelockergelb. Der Mantel der Maria ist bräunlich blass carmoisinroth, fast bolusfarbig. Der Besatz hat gelblichgrüne Ränder und ein Mittelstück mit abwechselnd zinnoberrothen, weissen und spahngrünen diagonalen Streifen. Das Kleid und die äussere Seite der Wolken sind schiefergrau, ebenso, nur blasser, die Schwertklinge. Der Mund Maria's und des Kindes, das Innere der Glorie des Kindes, der Schwertgriff und die innere Seite der Wolken sind dunkel zinnoberroth, die Fleischpartien blass zinnoberroth. Die Seitenränder des Kreuzes und der Rand der Glorie und ihres Kreuzes sind blass carmoisinroth, das Innere der Kreuzesarme, die Dornenkrone und die Unterlage der Wolken sind von demselben Grün wie alle übrigen grünen Gegenstände. Der Aufschlag der Aermel, der Saum der Wolken und die Schriftbänder haben die Naturfarbe des Papieres.

Eine schwarze, nicht allenthalben gut gekommene Linie umfasst das Bild.

Die Arbeit ist unstreitig oberdeutsch, aber nach dem Colorit zu urtheilen, besonders auf Veranlassung des schmutzigen verwitterten Carmoisinroth, des gelblichen Grün und des schmutzigen dunkeln Ockergelb, zu schliessen, wohl kaum schwäbisch, wenn auch die reichliche Verwendung des Zinnobers auf Augsburg zu deuten scheint.

Die Form der Parirstangen und die steifen Hakenfalten dürften wohl etwa in die Mitte der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu verlegen sein.

Ein Wasserzeichen ist nicht zu erkennen.

H. 14 Z. B. 9 Z. 7 L.

No. 53.

Die Vermählung St. Katharina's von Alexandria mit dem Christuskinde.

(Um 1470.)

Der Inhalt unseres Bildes beruht auf einem Traume St. Katharina's. St. Katharina, der Sage nach die Tochter des Königs Costis von Aegypten und Enkelin des Constantius Chlorus, durch Schönheit, Tugend und gelehrte Bildung gleich ausgezeichnet, wollte, auf das Andrängen der Edeln des Landes zu einer Erklärung genöthigt, keinen Mann heirathen, als den, der sie in allen ihren Vorzügen überträfe. Ein Einsiedler erhielt von der Jungfrau Maria den Auftrag, St. Katharina zu melden, dass Der, welcher sie in allen Tugenden überträfe, ihr Sohn Jesus Christus, der König der Ehren und Herr aller Gewalt sei. Das mitgesendete Bild-

niss der Jungfrau und ihres Sohnes entzündete in Katharina die Sehnsucht, mit diesem Könige vermählt zu werden. Nachdem sie Christin geworden war, erschien ihr im Traume die heilige Jungfrau Maria mit ihrem Sohne, begleitet von Heiligen und Engeln. Unser Herr neigte sich freundlich St. Katharinen zu und vermählte sich mit ihr, indem er einen Ring an ihren Finger steckte. Als Katharina am Morgen erwachte, fand sie den Ring an ihrem Finger und betrachtete sich von nun an als die Braut Christi. Ihr Wunsch, für immer mit ihrem Gemahl vereinigt zu werden, ging ihr durch ihren Märtyrertod, angeblich unter Maximin oder Maxentius, in Erfüllung. Ihr Leichnam wurde von Engeln auf den Berg Sinai getragen und daselbst begraben. Die römische Kirche setzt den Todestag St. Katharinens auf den 25. Nov. 290.[51])

Diese Vermählung Christi mit St. Katharina ist also der Gegenstand unseres Bildes.

Die Himmelskönigin sitzt im Himmels-Garten[52]), der von einer Mauer aus Quadersteinen umgeben und, wie es scheint, mit Orangen und Feigenbäumen besetzt ist. Die heilige Jungfrau hat ihr Kind auf dem Schooss, hält es mit dem rechten Arme und blickt auf St. Katharina, welche links neben ihr sitzt. Das Christuskind hat sich nach letzterer gewendet und steckt ihr den Brautring an den Goldfinger der rechten Hand. St. Katharina ist an der Königskrone, am Rade, das vor ihr liegt, und an dem Schwerte, dessen Griff sie mit der linken Hand fasst, kenntlich. An diese beiden Frauen schliessen sich folgende Märtyrerinnen an, welche mit denselben einen Kreis bilden, der von der Rechten an der Seite der heiligen Jungfrau beginnt und auf der Linken an der Seite von St. Ursula schliesst. Der heiligen Jungfrau zunächst sitzt rechts St. Dorothea mit einem Rosenkranz in den Haaren und mit einem Rosenstocke im Körbchen auf dem Schooss. Ein Kleid mit engen Aermeln und ein weiter Mantel ohne Kragen, der auf der Brust zusammengehalten ist, macht ihre Bekleidung aus. Rechts neben ihr sitzt St. Barbara. Sie hält ihr Emblem, den Thurm, mit beiden Händen und stützt ihn auf das rechte Knie. Ein enges Kleid mit einem faltenlosen Oberleibe und mit einem schmalen Gürtel um die Hüften, sowie ein weiter Mantel bekleidet sie. Ihre langen Haare sind aus dem Gesicht gekämmt und fallen über den Rücken herab.

Unter ihr sitzt St. Margaretha. Ihr langes Haar fällt vom Haupte, das mit einer Krone geziert ist, offen über den Rücken herab. In der Linken hält sie eine Schnur, welche um den Hals eines geflügelten Drachen an ihrer Seite geschlungen

51) Siehe Mrs. Jameson, Sacred and Legendary Art. p. 277 ff.

52) Ueber den Himmelsgarten vgl. Jean Jorel, Le Jardin salutaire, abgedruckt in: M. J. A. L(uthereau), Opinion d'un bibliophile sur l'estampe de 1418, Bruxelles, 1846, p. 17 suiv.

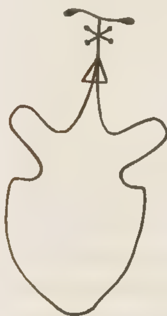
ist. Nun folgt ziemlich in der Mitte des Kreises St. Apollonia, welche zwar dem Beschauer den Rücken kehrt, weil sie sich von der heiligen Jungfrau, die oberwärts vor ihr sitzt, nicht ganz abwenden kann, welche ihr Gesicht aber dadurch zeigt, dass sie sich gegen St. Margaretha wendet, um ihr, wie die erhobene Hand andeutet, etwas zu sagen. In der linken Hand hält sie die Zange mit dem Zahne. Ihre Kleidung scheint nur aus einem am Oberleibe eng anliegenden Kleide zu bestehen. Neben ihr sitzt eine Heilige, welche eine brennende Kerze in der rechten Hand hält, ein anderes Emblem ist wahrscheinlich weggerissen, denn es fehlt unserm Bilde der ganze untere Theil. Daher lässt sich der Name dieser Heiligen nicht bestimmen. Haare und Kleidung und Mantel sind wie bei den bereits genannten Personen dargestellt. Sie hat ihr Gesicht der St. Ursula zugekehrt, welche nun folgt und mit St. Margaretha in gleicher Linie sitzt. St. Ursula ist kenntlich an dem Pfeile in ihrer linken Hand und an der Krone auf ihrem Haupte. An dieser Seite fehlt unserm Bilde ein Streifen; es fehlt daher von St. Ursula die kleinere Hälfte, dagegen von der nächsten Heiligen, welche St. Barbara gegenüber an der Seite von St. Katharina sitzt und den Kreis schliessen soll, ist nur ein Theil der Glorie, des Haares und des Mantels sichtbar, so dass man ausser Stande ist zu sagen, welche Heilige hier ihren Platz gefunden hat. [53])

Die Zeichnung unseres Bildes ist zwar nicht incorrect, aber doch ziemlich hart, die Falten sind oft eckig und nicht genügend motivirt. Hin und wieder findet sich in den Gewändern, besonders in dem der heiligen Jungfrau, einige Schraffirung. Der Schnitt ist schwerfällig und handwerksmässig, und der vom Zeichner in die Gesichter gelegte Ausdruck ist mühsam und unvollkommen wiedergegeben. Der Druck, welcher mit der Presse in schwarzer Farbe ausgeführt ist, erscheint nicht überall scharf, und oft, wie in den Haaren der unten sitzenden Personen, in den Stellen, wo viel Schwärze ist, und in manchen Emblemen, griesslich.

Das Colorit ist nachlässig und in der Wahl der Farben sehr eigenthümlich. Gewöhnlich ist zwar das Mineralgrün zur Färbung der Bäume, des Fussbodens und der Kleider von St. Margaretha, St. Barbara und der unbekannten Heiligen; gewöhnlich ist ferner das kräftige Ockergelb zum Colorit der Glorien, Kronen, Haare, Baumstämme und Holzgegenstände; gewöhnlich ist endlich auch das Mineralblau, das zum Mantel der heiligen Jungfrau verwendet ist. Dagegen ist Mineralgrün

53) Denselben Gegenstand stellt unser Schrotblatt, die Vermählung der heil. Katharina dar, wenn auch die Conception etwas abweicht. Grosse Aehnlichkeit mit unserem Bilde hat auch das dem Meister Wilhelm von Cöln zugeschriebene, jetzt im k. Museum zu Berlin unter No. 1238 befindliche Bild. Siehe Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862, S. 61. Nicht minder nahe kommt unserem Bilde der Holzschnitt mit der gemachten Jahreszahl MCCCCXVIII, wahrscheinlich ursprünglich MCCCCLXVIII, jetzt in der k. Bibliothek zu Brüssel. Siehe B. de Reiffenberg, La plus ancienne gravure connue avec une date. Bruxelles 1845. M. J. A. L(uthereau), Opinion d'un bibliophile sur l'estampe de 1418 etc. Bruxelles 1846. — C. D. Brou, Quelques mots sur l'estampe de 1418. Bruxelles. Van Dale, 1846.

zur Färbung der Mauer sowie noch Folgendes auffallend. Die heilige Jungfrau trägt die Kaiserkrone (Himmelskaiserin; siehe W. Grimm, Vorrede zur Goldenen Schmiede des Konrad von Würzburg, S. XXXVII f.). Der Bügel derselben, der quer über die Krone geht und das Kreuz trägt, ist violett, und der halbe Bügel, welcher von der Hinterseite ausgehend bis zum Mittelpunkte des Hauptbügels fortgesetzt ist, ist hellblau. Das Kleid von St. Katharina, das der heiligen Jungfrau und der Mantel von St. Dorothea sind kirschroth in verschiedenen Abstufungen. Der Mantel von St. Ursula und der von St. Margaretha sind dunkel violett, der erste mehr roth, der zweite mehr blau. Das Kleid von St. Apollonia ist grün mit Violett schattirt, so dass eine schillernde Farbe daraus geworden ist. Die eben genannten Farben sind dem Bilde eigenthümlich und uns anderwärts nicht vorgekommen. Wir müssen aus diesem Colorit schliessen, dass unser Bild weder in Schwaben noch in Franken entstanden ist. Vielleicht stammt dieses Colorit aus Cöln oder aus Burgund.



Die Form der Haare bei den Frauen, die starken Locken beim Christkinde, die am Oberleibe eng anliegenden Kleider, die schon etwas geknickten Falten, die vortretende weibliche Brust, wohl auch die manierirte Haltung der rechten Hand von St. Apollonia veranlassen uns das Bild in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts zu versetzen.

Das Papier ist kräftig, etwas grau und hat als Wasserzeichen einen Ochsenkopf mit kurzer in ein Kreuz endender Stange.

Unser Blatt ist, wie schon bemerkt, an der linken und an der untern Seite beschädigt. Sein Maass beträgt jetzt H. 9 Z. 3 L. B. 6 Z. 1 L.

No. 54.

Eine Heilige betet vor einem Christusbilde.

(Um 1470.)

Eine Heilige ohne alle bestimmenden Embleme, nur mit einer goldenen Glorie um das Haupt, von welchem lange reichliche Haare über den Nacken und Rücken, zum Theil auch über die Brust herabfallen, steht, nach rechts gewendet, betend vor einem Altare, in dessen hölzerne Rückwand ein Brustbild Christi eingesetzt ist. Es hat keine Glorie, sondern an den Stellen, wo das Kreuz gewöhnlich vorhanden ist, je drei Strahlen, deren mittelster keilförmig erscheint. Der Altar bildet eine einfache viereckige Platte auf solidem Unterbau, welcher auf einer breiten Stufe ruht. Auf dem Altar liegt ein grosses aufgeschlagenes Messbuch. Die Rückwand ist

unterhalb und oberhalb der Fläche, welche das Bild aufgenommen hat, durch Querleisten, Einschnitte und Simse entsprechend gegliedert. Auf der rechten Seite der Rückwand des Altars springt oben ein Stab hervor, der zunächst an der Wand einen grünen Vorhang und auf dem frei gebliebenen Theile zwei Rosenkränze aus Perlen trägt. Dies befindet sich in einem Raum mit einem casettirten Tonnengewölbe, welches von korinthischen Säulen gestützt wird, von denen man freilich nur eine in der linken Ecke sehen kann. Das Fenster in der Hinterwand schliesst dem Tonnengewölbe entsprechend im Rundbogen, der aus keiligen Steinen zusammengesetzt ist.

Das Fenster in der linken Wand, dem Altare gegenüber, hat horizontalen Schluss und, soweit sichtbar, in der Hälfte 2 Scheiben. Der Fussboden ist quadrirt.

Die Zeichnung der weiblichen Figur und der architektonischen Theile ist ansprechend und correct. Das Kleid der Betenden, aus reichem Stoffe bestehend, liegt am Oberkörper eng an und fällt in langen natürlichen leichten Falten herab. Die Hände sind zierlich; in den Augen und am Munde ist die Druckfarbe etwas zusammengelaufen. Das Christusbild, dessen Brust mit dem Rocke bekleidet ist, hat einen schmerzlichen Ausdruck. Die Falten des Kleides der Heiligen, die Hinterwand, die im Schatten liegenden Theile der Hinterwand, der Decke, der Säule, des Altars und des Fussbodens sind durch Linien, in der Lage, wie sie die Verhältnisse fordern, schraffirt. Der Schnitt ist sicher und ziemlich fein, aber der Druck in schwarzgrauer Farbe scheint mit der Presse bewirkt und ist nicht recht scharf. Die Einfassungslinie ist an der linken Seite vom Fenster abwärts ausgesprungen und unten fehlt sie von der linken Ecke bis in die Mitte.

Das Colorit ist im Ganzen sorgfältig, denn es hält die Contouren ein. Die Haare der Heiligen, die gewölbte Decke, die Rückwand und die Stufe des Altars, das Fenstergewände im Innern, die Schwelle, auf welcher die Säule steht, und der vordere Streifen des Fussbodens sind dunkel ockergelb, die Säule dagegen und der Rand des Messbuches hellgelb. Das Kleid der Heiligen ist jetzt blass zinnoberroth, scheint aber etwas verwaschen zu sein, denn der Rand ist etwas dunkler und die Vorderseite des Altars ist etwas rothfleckig. Die Platte und die Seiten des Altars sind an sich weiss, aber der obere und untere Rand des Altars haben einen grünen Streifen, und die Vorderwand ist, wie schon bemerkt, röthlich geworden, während die Seitenwand blasse, grüne unregelmässige Querstreifen hat. Die Hinterwand ist blass carmoisinroth; die Füllung des runden Fensters, der Rahmen des eckigen Fensters, das Säulencapitäl, der Vorhang an der Seite des Altars und der quadrirte Fussboden ist gelblich spahngrün. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar, das Papier gehört zu der Art, wie sie in Schwaben oft verwendet wurde. Arbeit und Colorit deuten auf ein schwäbisches Product aus dem Ende des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts. Wer die Heilige sei, ist beim Mangel aller Embleme wohl

dahin zu beantworten, dass wir hier die heilige Jungfrau vor dem Bilde ihres Sohnes zu erkennen haben.

H. 4 Z. 11 L. B. 3 Z. $3^{1}/_{2}$ Z.

No. 55.

Die heilige Maria als Himmelskönigin, Brustbild, mit nacktem Christuskinde. Links vom Haupte der Maria erscheint Gott-Vater, rechts Gott heiliger Geist als Taube mit ausgebreiteten Flügeln.

(Um 1470.)

Maria trägt das Christkind auf dem rechten Arme und hält es mit der rechten Hand. Sie blickt auf dasselbe herab und das Kind blickt zu ihr hinauf. Ihre Krone ist mit Edelsteinen verziert; ihr Haar ist über die Schläfe und Ohren herabgekämmt. Die linke Hand ist an den mittleren Gelenken der Finger mit Ringen verziert. Sie trägt ein Unterkleid mit engen Aermeln von reich- und grossfaçonnirtem Stoffe; von diesem reichen Muster sieht man auf der Brust, wo beide Theile des Kleides zusammenschliessen, an der rechten Seite eine sternförmige Rosette, und am linken Vorderarme eine sechsblättrige nelkenartige Blume. Der bis in den Nacken heraufgezogene Mantel ist gross und weit. Am Vorderrande ist er mit einer breiten von Edelsteinen besetzten Bordüre verziert. Zu beiden Seiten des Bildes erscheinen die Flammen der Aureola, unten wird dasselbe durch den Halbmond abgeschlossen. Gott-Vater in halber Figur, in einfachem Rocke mit weiten Aermeln, hält in der Linken die Weltkugel und segnet mit der Rechten. Gott-Vater und Heiliger Geist haben unter sich Wolken, in welchen aber die traditionelle Muschelform nicht erkennbar ist. Ein aus zwei Linien gebildeter Rand umgiebt das Bild.

Die Zeichnung ist im Ganzen correct, wenn auch die linke Hand der Maria und die linke des Kindes nicht ganz befriedigen. Der Schnitt ist grossentheils in starken Linien ausgeführt. In den Falten des Gewandes finden sich scharfe Brüche und Angeln. Die Druckfarbe hat das Ansehen von schwarzer Tinte. Das Colorit ist im Ganzen matt. Zwar sind Krone, Glorie, Haare, Bordüre, Flammen und Mond an und um Maria kräftig, aber doch etwas schmutzig gelb (heller Ocker), aber das Unterkleid Marias, die Glorien des Vaters und des Geistes, der äussere Rand der Mondsichel und die Wolken sind sehr blassroth, der Mantel der Mutter-

Gottes und der Rock Gott-Vaters sind sehr blass hellbraun; von Fleischfarbe ist nichts mehr zu erkennen. Der Rand ist gelb.

Ueber den Ort der Entstehung des Bildes lässt Bestimmtes sich nicht sagen, doch spricht der an einzelnen Stellen bis zum Glanze sich erhebende Krapp für Oberdeutschland. Costüm und Behandlung veranlassen uns, dasselbe dem dritten Viertel des XV. Jahrhunderts zuzurechnen. Ohne Wasserzeichen.

H. 10 Z. 1 L. B. 7 Z. 9 L.

No. 56.

Das Christuskind auf einer erblühenden Blume. Ein Neujahrwunsch.

(Um 1470.)

Auf einer Blume, die einer monströsen Tulpe ähnelt, steht das Christkind in einem offenen, durch den Wind zurückgewehten langen Gewande, den rechten Arm in die Seite gestemmt und mit der linken Hand auf ein Schriftband zeigend, das, von dem Spitzfinger der linken Hand beginnend, sich im Bogen aufwärts biegt und sich hinter dem Kinde bis auf die andere Seite zieht. Aufschrift links: **ein . goot .** rechts: **ſelig . iar .** Hinter dem Kinde erhebt sich aus dem Boden der Blume auf dem auch Jesus steht, ein Kreuz.

Unser Metallschnitt fand sich in dem Deckel eines in der Officin weiland Heinrich Quentels in Cöln 1502 gedruckten Buches[54]) eingeklebt. Wir haben dasselbe, wie auch die Schrift des Spruchzettels **ein . goot . ſelig . iar .** anzeigt, für einen Neujahrwunsch zu halten, dergleichen schon unter den ältesten Kupferstichen einer des unbekannten Meisters von 1466 vorkommt. Da man in früherer Zeit sehr häufig das bürgerliche Jahr mit dem 25. Decbr., dem Christtage, anfing, wie noch Pabst Eugen IV. im Jahre 1440 durch Verordnung einschärfte, so konnte man recht wohl das Christkind mit dem Neujahrwunsche gewissermaassen beauftragen, und da schon in den ältesten Zeiten die aufblühende Blume als Sinnbild eines neu anbrechenden Jahres gedacht wurde[55]), so hat auch die Stellung des Christkindes,

54) Der Titel des Buches, in dessen Einbande der Metallschnitt gefunden wurde, heisst: Ad landē et honorem individue trinitatis christifereque virginis Marie Euangelia et Epistole per totius anni circulū tam de Tempore q̃ȝ de Sanctis vigilanter correcta fine gaudent fausto Impressa Colonie in officina felicis memorie Henrici Quentel. Anno secundo supra millesimum quingentesimum lucente vigilia largi confessoris Martini.

55) Nach Wilkinson's Sitten und Gebräuche der alten Aegypter haben sich in den Gräbern der alten Aegypter chinesische thönerne Flaschen mit der Inschrift gefunden: Die Blume erschliesst sich, und siehe da, ein anderes Jahr. Das hohe Alter dieser chinesischen Flaschen ergiebt sich daraus, dass sie als Kunsterzeugniss dem späteren bekannten chinesischen Porcellan weit nachstehen. Ihre Aufschrift lässt sicher schliessen, dass sie mit ihrem Inhalte zu Neujahrsgeschenken bestimmt waren.

welches durch das hinter demselben angegebene Kreuz ganz klar gekennzeichnet ist, auf einer aufblühenden Blume nichts Auffallendes.

Die Zeit der Entstehung dieses lieblichen Blattes dürfte dem Meister von 1466 sehr nahe liegen und dem ganzen Charakter nach in die 1740er Jahre fallen. Colorit: das Gewand des Christkindes, einige Blätter und der Stengel der Blume ganz leicht roth, andere Blätter der Blume saftgrün, Kreuz und Spruchband hellgelb, Gesicht und Körper des Christkindes licht fleischfarben.

Die Inschrift scheint zu der Annahme zu berechtigen, dass das Bild am Rheine gefertigt worden ist. Ohne Wasserzeichen. H. 6 Z. 8 L. B. 4 Z. 3 L.

No. 57.

Christus am Kreuze mit Dornenkrone.

(Um 1475.)

Maria in der Kleidung einer Wittwe und Johannes, die Linke erhebend und auf der Rechten ein Buch haltend, stehen unter dem Kreuze. Jesus mit Dornenkrone und Glorie hat ein strenges Gesicht. Er ist verschieden. Statt des Kreuzes, welches den Rand der Glorie zu stützen pflegt, geht aus dem Haupte Jesu oben und an der linken Seite ein sich oben ausbreitender Strahl von fünf Linien. Rechts ist dieser Strahl wegen Neigung des Hauptes nicht sichtbar. Ueber dem Haupte eine Tafel mit verbrochenen Ecken von einer Doppellinie eingefasst mit den durch die Glorie halbverdeckten Buchstaben I N R I. Eine Linie umgiebt das Bild.

Eigenthümlich ist diesem Bilde die Härte, fast möchte man sagen Schroffheit, mit welcher die Contouren und Schattenlinien ausgeführt sind, wie z. B. an den Armen und dem Oberleibe Jesu und an der Kopfbedeckung der Maria. Ferner ist nicht zu übersehen, dass Jesus keinen Schappel oder Haarring, sondern eine Dornenkrone hat und dass vom Tuche um die Lenden ein Zipfel etwas hervorragt. Im Colorit ist das eigenthümliche Blau (wie Berliner Blau) am Mantel der Maria und das ebenso eigenthümliche Kirschroth am Unterkleide der Maria und am Mantel des Johannes zu bemerken.

Wir glauben das Bild wegen Mangel an Knickfalten, wegen der noch sparsamen Falten am Unterkleid der Maria und wegen der mageren Gestalt Christi in den Anfang des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts versetzen zu müssen. Für die Gegend, aus der es stammen kann, giebt nur der Gekreuzigte einigen Anhalt. Der Charakter desselben findet sich ziemlich ausgeprägt wieder im Gekreuzigten auf dem Signum Sancti Spiritus 1464, welches Bild wir schon wegen des Colorits

nach Augsburg oder Ulm verlegen müssten. Die Heimath unseres Bildes ist höchst wahrscheinlich Schwaben.

Der Druck ist in schwarzer Farbe kräftig mit dem Reiber ausgeführt, und das Colorit ist sehr lebhaft. Ohne Wasserzeichen.

H. 6 Z. 6 L. B. 4 Z.

No. 58.

Das Abendmahl.

(Um 1480.)

Jesus sitzt oben quer vor an einem mit einem weissen Tuche bedeckten viereckigen Tische und greift nach einem runden Brodchen, das auf dem Tische liegt. In seinem Schoosse sitzt Johannes und legt sich mit dem Kopfe auf seine auf den Tisch gelegten Arme. An jeder Seite Jesu sind vier Jünger bemerkbar, von denen je zwei an der Seite des Tisches sitzen, während von je zwei hinter denselben nur die Köpfe sichtbar sind. Drei Jünger sitzen unten am Tische quer vor auf Bänken. Der mittlere ist nur von hinten, die beiden andern sind von der Seite sichtbar. Auf dem Tische steht die Schüssel mit dem Osterlamme, ein Becher mit geraden Seiten ohne Fuss und ohne Henkel, und ein Teller. Ferner liegen darauf fünf Brodchen, wovon zwei angeschnitten, und ein Messer. Alle Anwesenden haben gelbe Glorien mit Doppelrand. Die Glorie Jesu hat ein Kreuz, dessen Arme aus einem Keile und einer diagonalen Linie auf jeder Seite desselben, die sich am Haupte Christi mit der Spitze des Keiles vereinigen, gebildet sind; sie sind zinnoberroth und mit Carmoisin schattirt. Haare und Bart sind von verschiedener Länge und Farbe, nussbraun, graublau und bei Johannes gelb. Der Bart, welcher bei vier Jüngern fehlt, ist auch auf der Oberlippe gemalt. Die Kleidung besteht theils blos aus einem Leibrock, wie bei Jesu und Johannes, theils aus Leibrock und Mantel. Die Farbe derselben ist zinnoberroth, hellgrün, hellblau, hellviolett, hellbraun, und ist mit dunkeln Tinten derselben Farbe schattirt. Die Einfassung bildet ein Portal, dessen Ecksäulen einen flachgespannten Bogen tragen. Die vom Bogen freigelassenen Ecken haben eingeblendete Dreiecke. Die Füsse und Capitäle der Säulen sind hellblau, Schäfte und Bogen blassroth und die Einblendungen blass ockergelb, wie der Fussboden.

Gruppirung und Zeichnung ist ansprechend; die Falten sind kräftig, aber geschmeidig, ohne Knicke. Die Linien des Schnittes sind stark und rauh, der Druck, in ziemlich schwarzer Farbe, wie es scheint, mit der Presse ausgeführt, ist nicht so scharf, dass die Linien ganz gleichmässig gekommen wären. Die Um-

fassungslinie ist in unserm Exemplare fast abgeschnitten. Das Colorit hält sorgfältig die Contouren ein und schattirt die Falten durch dunklere Tinten.

Diese Sorgfalt im Colorit und die Form der Arme im Glorienkreuze Jesu, sowie auch die flache Form der Bogen, welche dem Renaissancestyle nahe tritt, bestimmen uns, das Bild in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts zu verlegen und es nach dem westlichen Schwaben, Eslingen, oder Alemannien zu verlegen.

Das Papier ist kräftig, zeigt aber kein Wasserzeichen.

H. 4 Z. 1 L. B. 2 Z. 10 L.

No. 59.

Christus am Kreuze noch lebend und mit Dornenkrone.

(Um 1480.)

An einem Antoniuskreuze, welches auf einem Nagel das Schriftband mit den Buchstaben inri trägt, hängt Jesus mit der gewöhnlichen Glorie, deren Kreuz hier aus drei Linien gebildet ist, mit einer grünen Dornenkrone und einem Stück Zeug um die Hüften, dessen rechter überliegender Theil weit in die Luft flattert. Jesus sieht auf seine Mutter, welche wie gewöhnlich unter seinem rechten Arme steht und, die Hände gefaltet, mit scharf nach links geneigtem Haupte sinnend vor sich hinblickt. Ihr gegenüber steht Johannes mit offenem Buche und scheint, indem er sie ansieht und die linke Hand lehrend erhebt, sie zu überzeugen, dass Alles so kommen musste. Das Kreuz ist mit zwei Pflöcken und einem Steine in die Erde befestigt. Maria trägt ein Unterkleid von blasser saftrother Farbe, welches um den Hals etwas ausgeschnitten ist, aber eng anliegt, unter der Brust mit einem Gürtel zusammengefasst ist und sehr kurze Falten über, aber lange Falten unter der Gürtung hat. Ein Oberkleid, welches den Kopf bedeckend beginnt und als lange Schleppe auf dem Boden endet, ist aussen schwarzbräunlich, innen grün. Die Schuhe sind spitz. Johannes hat eine spahngrüne Glorie, locker geflochtenes lockiges Haar (um 1440), ein faltiges bräunliches Unterkleid, welches bis auf die unbekleideten Füsse reicht, und einen weiten, am Halse mit einem Knopfe zusammengehaltenen, ärmellosen Mantel von krapprother Farbe.

Das Haar ist gelb. Die Fleischparthien sind blass zinnoberroth. Das Kreuz, dessen Vorderseite mit Bogenlinien schraffirt ist, ist blass braun, der Fussboden grün, der Hintergrund des ganzen Bildes gelb. Das Colorit hält die Linien inne.

Die Zeichnung ist klar und mit Reflexion durchgeführt, die Ausarbeitung durch angebrachte Schatten sorgfältiger als gewöhnlich, der Druck, mit

der Presse gemacht, ist sehr deutlich und gut gekommen. Das Papier hat kein Wasserzeichen. Das Colorit weist entschieden auf Augsburg.

H. 9 Z. 9 L. B. 6 Z. 11 L.

No. 60.

Drei Blätter einer Passion.

a. Christus vor Pilatus.

(Um 1480.)

Christus steht nach rechts gewendet mit gebundenen Händen vor Pilatus, welcher auf dem, mit einem Thronhimmel versehenen hölzernen Richterstuhle sitzt. In der rechten Hand das Scepter haltend, erhebt er die Linke etwas, und Jesum anblickend, scheint er demselben mit Wort, Blick und Handbewegung etwas zu erklären. Zwei Knechte halten Jesum, ein Kriegsknecht rechts wendet das Gesicht nach Pilatus, der andere links kehrt den Beschauern des Bildes fast ganz den Rücken und sieht Jesum nur wenig seitwärts an. Hinter Jesu steht ein geharnischter Kriegsknecht, welcher etwas links vor sich hinsieht.

Jesus trägt einen um den Hals ausgeschnittenen, aber eng an denselben anliegenden weiten langen und violetten Rock, welcher die Füsse bis auf die Zehen bedeckt. Seine Glorie hat eine doppelte Einfassungslinie, und ein Kreuz, dessen Arme aus drei Strichen bestehen. Der mittlere steht gerade und ist keilförmig, die an der Seite desselben haben eine diagonale Stellung und laufen am Haupte Jesu mit dem ersten zusammen. Der Grund der Glorie ist hellgelb, der Reif dunkelgelb und das Kreuz zinnoberroth. Haupthaar und Bart, der auf der Oberlippe fehlt, sind voll und fallen bis auf den Nacken und die Brust herab. Sie sind röthlich nussbraun. Gesicht und Hände sind mit Blutstropfen bedeckt.

Pilatus trägt eine zinnoberrothe spitze Mütze, deren gelber Rand vorn aufgeschlagen und oben vorwärts übergebogen ist, hinten aber niedergeklappt und an den Seiten abgeschnitten ist. Sein Bart und Haar wie bei Jesu, aber voller. Der Leibrock des Pilatus ist am Halse ausgeschnitten, ohne Kragen, mässig weit und bis an die Hälfte der Waden herablangend, ein Gürtel hält ihn zusammen, ein schmaler gelber Besatz an allen Enden ist der einzige Schmuck des zinnoberrothen Rockes. Die eng anliegenden Hosen sind violett, die Knöchelschuhe mässig spitz und tiefschwarz. Die Knechte tragen den kurzen, am Halse ausgeschnittenen und an der Seite aufgeschnittenen Leibrock, der bei dem Knechte links nach hinten bis etwa zum Heiligenbein hinaus aufgeschnitten ist. Der Knecht links trägt einen ganz hell bräunlichrothen, der rechts einen ganz blass kapergrünen Rock, eine

runde rhombisch durchbrochene Eisenhaube und einen eisernen Halskragen. Die Rüstung des Geharnischten ist nicht vollkommen sichtbar und auch nicht recht klar. Der Bart fehlt bei den Knechten. Die Gesichter sind mit Zinnober blass gefärbt, der Mund ist aber bei allen dunkel zinnoberroth. Der Richtstuhl ist blassgelb mit dunkelgelben Rändern. Der Fussboden ist blass kapergrün.

Die Zeichnung der Scene ist ausdrucksvoll. Jesus hat eine edele, feste, fast stolze Haltung und ruhigen Ausdruck im Gesicht. Pilatus erscheint ernst und theilnehmend mit edel geformter Nase. Dagegen haben die beiden niedern Knechte plumpe, besonders in Mund und Nase hässliche Gesichter. Edler erscheint wieder der Geharnischte im Hintergrunde. Die Falten sind nur durch Linien angedeutet und haben keine Knicke. Der Schnitt entspricht der Zeichnung, er ist in sehr groben Linien ausgeführt. Der Druck ist zwar in tiefschwarzer Farbe ausgeführt und somit deutlich, setzt aber sehr oft aus, so dass er ganz griesslich erscheint. Das Colorit hält die Contouren ein, ist aber ohne alle Schattirung.

Durch den länglichrunden Reif der Glorie, durch die kappenförmige durchbrochene Eisenhaube des Knechtes rechts, durch die weiten schlichten Falten der Röcke werden wir veranlasst, das Bild in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts zu versetzen. Die Auffassung des Gegenstandes und das Colorit sind oberdeutsch. Wegen Verbindung von Dunkelviolett, Zinnoberroth und Hellgelb, überhaupt wegen des grellen Colorits sind wir gemeint, das südwestliche Deutschland, Alemannien, als die Heimath des Bildes anzunehmen. Eine schwarze Linie fasst das Bild ein. Das Papier ist kräftig, aber ohne Wasserzeichen.

b. Christi Geisselung.

Christus steht auf der Stufe einer Säule, die, in der Mitte eines Gemaches aufgestellt, durch die vorliegende Stufe zur Martersäule bestimmt ist, aber auch zugleich die gewölbte Decke des Gemaches trägt. Seine Arme sind hinter die Säule gelegt und mit einem um die Säule laufenden Strick angebunden. Um seine Lenden ist der Schurz gewunden, dessen schwarze Falten sparsam mit Gold bestrichen und die Zipfel nicht sichtbar sind. Die Füsse sind nicht gebunden. Jesus neigt das Haupt auf die linke Schulter. Eine gelbe Glorie mit rothem Lilienkreuze umgiebt sein Haupt. Der magere Körper ist ganz mit Blutstropfen bedeckt. Links neben ihm steht ein Knecht mit struppigen Haaren und hässlichem Gesichte, welcher höhnend mit beiden Händen die mit stacheligen Kugeln verstärkte Geissel gegen Jesum erhebt. Rechts steht ebenfalls ein Knecht, welcher die mit beiden Händen erhobene Ruthe gegen Jesum schwingt. Er trägt eine zinnoberrothe Sackmütze mit hellgelbem Rande. Sein blassbrauner Rock ist kurz und auf der Seite

aufgeschnitten, seine hellgelben Hosen liegen eng an, und seine Knöchelschuhe sind bereits etwas abgestumpft. Der Knecht links hat Kleider von derselben Form, mit dem Unterschiede, dass sein violetter Rock einen niedrigen gelben Kragen hat und dass seine zinnoberrothen Hosen die Füsse wie Strümpfe bekleiden.

Zwei Säulen, an jeder Seite eine, welche einen flachen Bogen mit Eselsrücken tragen, bilden die Einfassung und zugleich den Eingang des Gemachs. In den oberen Ecken, welche der Bogen freilässt, ist je ein Dreieck mit concaver Basis eingeblendet. Diese Einfassung und die Rippen des Gewölbes sind blassroth, das zwischen den Rippen befindliche Gewölbe ist gelb, die Mittelsäule, worauf die Rippen ruhen, ist hellblau und der Fussboden bräunlichgrün.

Zeichnung, Schnitt, Druck, Colorit, Grösse und Papier entspricht dem eben besprochenen Blatte. Wir setzen es daher in dieselbe Zeit und in dieselbe Gegend.

c. Christus wird an das Kreuz geschlagen.

Das Kreuz liegt von rechts nach links auf einer sanft ansteigenden Höhe, welche schroff abfallende felsige Seiten hat. Auf demselben liegt Jesus. Seine Glorie, deren Kreuz lilienförmige Arme hat, ist gelb, seine Lenden sind mit einem breiten Schurz umwunden, dessen schwarze Falten mit Gold leicht bestrichen sind, seine Arme und Füsse sind auf den Armen und am Stamme des Kreuzes ausgestreckt und der ganze Körper ist mit Blut überronnen. Drei Henker, an den kurzgeschnittenen Haaren erkennbar, schlagen je einen Nagel in Hände und Füsse, einer kniet links oberhalb des Kreuzes und schlägt den rechten Arm an, einer kniet rechts unterhalb des Kreuzarmes und schlägt den linken Arm Jesu an, einer endlich kniet links vom Kreuzesstamme und schlägt die Füsse an.

Der Charakter in Zeichnung, Schnitt, Druck und Colorit ist derselbe, den wir auf den beiden vorherbesprochenen Blättern finden. Zu den Farben Zinnober, Hellgelb, dunkel Ockergelb, Kapergrün, Violett, Blassroth, Bräunlichroth und Hellblau tritt hier noch Mittelblau, wodurch das Grelle des Colorits noch vermehrt wird. Papier und Grösse sind auch den voranbeschriebenen Blättern gleich, wir setzen daher auch unser Blatt in das südwestliche Deutschland und in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts.

No. 61.

Das nackte Christuskind mit dem Papagei.

Ein Neujahrwunsch. (Um 1480.)

Das Kind, nur mit Perlen am Halse und an den Handgelenken geschmückt, sitzt auf einem Teppich und liebkost einen Papagei, den es mit beiden Händen

hält. Links neben ihm die Weltkugel, an deren Kreuze eine weisse Fahne mit rothem Kreuze, das Panier des siegenden Christenthums, hängt. Auf der Weltkugel Land und Wasser, Schiffahrt, offene und befestigte Städte, auch eine Windmühle, wahrscheinlich Zeugnisse der verschiedenartigsten menschlichen Thätigkeit. Rechts vom Kinde ein Kästchen mit vielen Glückwunschzetteln, von denen man einzelne Buchstaben und Wörter lesen kann. Inwendig im Deckel desselben von einer ein Viereck bildenden Linie umgeben die Buchstaben vhs.[56]) Ein Vogel mit einer Glorie, wie sie anderwärts dem heiligen Geiste gegeben wird, hält im Schnabel ein Band mit den Worten: „**fil . god . iar .**“, ein anderer Vogel, welcher links über dem Knaben fliegt, hat ein Band in dem Schnabel mit den Worten: **vn dage leben.** Unten links ein sitzender Hase, rechts ein Körbchen mit Blumen und zwischen beiden ein Spruchband mit den Worten: **fil god.** Das Uebrige fehlt, da unten das Blatt gelitten hat. Diese Inschriften, das Colorit, sowie die Bilder auf der Weltkugel, weisen uns wieder nach Niederdeutschland, wahrscheinlich nach Cöln, wo ein reges Leben zu Wasser und zu Lande stattfand und neben der Heiligkeit des christlichen Lebens reiche Schätze zusammenflossen. So erklärt sich der christliche Neujahrwunsch durch ein reich geschmücktes Christkind.

Wir machen auf die vollen Formen des Kindes, auf die Verwendung von Blau neben Zinnober, Grünspahn und Incarnat, sowie auf den Mangel an Purpur und Hochgelb aufmerksam.

Die Zeit der Anfertigung lässt sich nur aus der Leichtigkeit und Sicherheit der Zeichnung errathen. Wir glauben, das Bild in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts verlegen zu müssen. Ohne Wasserzeichen. Es scheint mit der Presse gedruckt. Von unserem Bilde ist auch in den Sammlungen zu Berlin ein Exemplar vorhanden. Siehe Passavant, T. I. p. 36, welcher unser Bild für eins der ältesten dieser Art hält und es in die Mitte des XV. Jahrhunderts setzt. Siehe No. 56 unserer Metallschnitte.

H. 6 Z. 7 L. B. 4 Z. 11 L.

No. 62.

Der Rosenkranz mit der Jahrzahl 1485.

Zum leichteren Verständniss dieses figurenreichen Metallschnittes machen wir zunächst darauf aufmerksam, dass uns hier Dreierlei geboten wird. In der Mitte erblickt man erstens die Krönung der Maria durch Engel und die Anbetung derselben durch Priester und Laien beiderlei Geschlechts und verschiedener Stände.

56) Bei Passavant, Peintre-Graveur, T. I. p. 36 ihs, vielleicht nach dem Berliner Exemplare, bei uns vhs.



WEr ain andächtigen rosenkrantz betten wil zu lob und ere unser lieben frowen der fahe an zu bettē am ersten am glouben der bedüt dz creütz daruff man die rosen binden sol darnach x Ave maria ...

verlych uns das ewig leben · Amen · 1485 · M ·

(Schlußzeile)

Um dieses Mittelstück zieht sich zweitens ein dichter Kranz von fünfblättrigen Rosen, auf welchen fünf rothe und fünf weisse zu Bildermedaillons erschlossene Rosen liegen, die miteinander abwechseln. Endlich drittens bemerken wir an den Ecken die symbolischen Bilder der Evangelisten. Links oben S. Matthäus, unten S. Marcus, rechts oben S. Johannes, unten S. Lucas.

Wir fügen noch Einiges zur Erklärung bei. Das Mittelbild stimmt bis auf Kleinigkeiten mit dem Titelbilde zu Jakob Sprenger's Rosenkranzbuche, welches derselbe nach der erfolgten Erneuerung der Rosenkranzbrüderschaft zwar ohne Angabe der Jahrzahl und des Druckortes, aber, wie sich aus Blatt 5 des Buches ergiebt, 1476 wahrscheinlich zu Augsburg herausgab. Jacob Sprenger gehörte dem Cölner Dominikanerkloster an. Pabst Sixtus V. bestätigte die vorläufig durch den Cardinal Alexander, päbstlichen Legaten in Deutschland, gebilligte Wiederherstellung, und so wird es leicht begreiflich, wie links der Pabst, ein Cardinal, eine Dominikanernonne und zwei Dominikanermönche dem Christuskinde, welches die Mutter auf dem Schosse hat, Rosenkränze bringen. Rechts knieen sechs Laien, im Vordergrunde eine Jungfrau und auf der Seite des Thrones der Gottesmutter fünf Männer, unter denen der Kaiser mit dem Reichsbanner. Alle bringen der Maria ihre Verehrung durch Darreichung von Rosenkränzen oder durch Gebet dar.

Der Rosenkranz, welcher diese Darstellung umgiebt, bietet in den rothen Rosen die Bilder von den Freuden der Maria dar, nämlich rechts oben anfangend die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, Jesus als zwölfjähriger Knabe im Tempel, endlich der Tod, oder was gleich ist, die Himmelfahrt Mariä. Die weissen Rosen enthalten die Bilder von den Leiden unsers Herrn, nämlich ebenfalls rechts oben anfangend, Jesus am Oelberge, die Geisselung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, endlich oben den Tod am Kreuze. Die Jahrzahl 1485 und das Wappen von Ulm am Schlusse des unter dem Bilde befindlichen Textes bezeugen, dass das Bild in Ulm 1485 gemacht ist. Da wir einen ganz ähnlichen, wenn auch etwas grösseren Rosenkranz von Hanns Schawr (Passavant, *Peintre-Graveur*, T. I. p. 40) in Ulm haben, so liegt der Gedanke nahe, dass auch vorliegender Rosenkranz von Hanns Schawr geschnitten sei.

Wir machen noch auf Folgendes aufmerksam. Der Kaiser hat einen vollständigen Plattenpanzer, jedoch keine Handschuhe. Ebenso kämpfen die Helden von Griechenland und Troas ohne Handschuhe in Bämler's Histori wie Troya verstört ward. Blatt 8ᵇ 24ᵇ 70 und 75ᵃ. Der Mann hinter dem Kaiser hat einen weiten Rock mit breitem übergelegten Kragen, und der Mann über dem Haupte des Kaisers hat im Rocke auf die Brust herab einen Einschnitt, welcher mit einem Streifen besetzt ist und nach beiden Schultern abgerundet verläuft. Im Rosenkranze erscheint Jesus an der Säule und am Kreuze mit gekrümmten Knien. Die Jung-

frau hat überall das Haar aus den Schläfen nach rückwärts gekämmt. Die Falten sind ohne Angeln schattirt. Im Colorit bemerken wir den Krapplack mehr dunkelpurpurroth und das Grün mehr gelb als im Signum Sancti spiritus 1464. No. 50.

Unter dem Bilde stehen 20½ Zeile Text, ein fast wörtlicher Auszug aus Jacob Sprenger's Rosenkranzbuche mit veränderter Schreibart.

Sie lauten: „WEr ain andåchtigen rosenkrantz betten wil zu lob vnd ēre vnser lieben frowen der fāhe an zů bettē / am ersten aym glouben der bedůt dz reifflin daruff man die rōsen binden sol darnach ·x· Aue Maria ze / lob vnser frowen als sy von dem engel gabriel den grůß enpfieng darnāch ain pater noster dem ly= / den xpī dzer enpfieng an dem ōlberg do er schwiczet blutigen schwaiß darnach ·x· Aue maria zů lob vnse' / lieben frowen als sy gieng vber das gebůrg vnd ir begegnet ir mun (sic, nicht mum) Elisabet darnāch ain pater noster / dem lyden xpi dz er enpfieng in der gaißlung Mer ·x· ave maria zů lob vnser frowen frōd die sy enpfieng / als sy gebar vnsern Herren Mer am pater noster dem lyden xpī dz er enpfieng in der krōnung. Me ·x· raue / maria zů lob der frōd vnser frowen do sy fand vnsern herren sitzen in der Judenschůl enmitten vnder den / doctores Mer ain pater noster zů lob dem lyden xpī dz er enpfieng an dem gang siner vßfůrung. Me ·x· r / Aue maria zů lob der frōd vnser frowen die sy enpfieng in der schidung vnd vffur gen himel Mer ain pa / ter noster dem lydē xpī vnd den schmerzen den er enpfieng am crucz. Die vorgenanten ·v· pat' n̄r bedůttē die / v· rottē rōsen[58]) die sol man opffern dem rosenfarben blůt xpi vnd in sin hailig ·v· wundē. Zům andern maul[59]) / sol der mensch bettē alle wochen dry rosenkrentz das ist zu drymāl funfftzig ave maria vnd dry māl ·v· pr̄ / n̄r Vnd vmb dz der mensch dester mer flyß zů dem gebett hab. Hat der wirdigest her̄ her Alexand' bischoff / die zyt ain legāt vom hailgē stůl zů rom In gancze tůtschē landē aim yedē der ain rosenkrancz bett als offt / er es tut als offt hāt er xl tag ablaß. Vnd vff die ·v· vest vnser frowē / aim yeglichen brůder vnd schwest / in tůtschē landen hundert tag ablāß Dz alles ist bestat wordē von dem hailigē vatt dem bapst Sixto vn / vff dz d' mensch dehter ee zu andācht kom. Vnd im die muter gotz lieben werd So mag er vor oder

58) ō = lang o, wie ā = lang a.

59) Das lange a wird in Augsburg häufig au und ā geschrieben. Zwei an einander gereihte Punkte ··, z. B. rōhen, fāhen, ēre sind Dehnungszeichen. Siehe Schmeller, Mundarten Bayerns, Seite 33. Uhland, Volkslieder 988 und 991.



nāch in dem gebett die můt gottes anruffe Maria ich bitte dich durch gottes willē sprich dz du unser schwester / syest vmb dz wir din geniessen und dz v̇ns wol sy vmb dinen willen vnd von diner genaden wegen vnd / verlych vns das ewig leben. Amen. 1485. ⛉ Dieser Schild ist das Wappen von Ulm. Eingefasst mit einer schwarzen Linie, welche jedoch nebst dem untern Theile des Wappenschildes abgeschnitten ist. Papier ohne Wasserzeichen.

H. 13 Z. 10 L. B. oben 9 Z. 4 L., unten 9 Z. 2 L.

No. 63.

Apulei Platonici Herbarium ad Marcum Agrippam. Romae Joannes Philippus de Lignamine.

(Um 1485 — 1490.)

Das Herbarium des Apuleius Platonicus ist ohne Titel, ohne Angabe von Ort und Jahreszahl, ohne Custoden und ohne Seitenzahlen erschienen. Es besteht aus 106 Blättern, klein Quart, ist mit Antiquatypen gedruckt und hat auf der Seite 27 Zeilen.

Das Blatt 1ª beginnt mit der Dedication:

REVENDISSIMO IN CHRISTO PA- / TRI ET DOMINO. D. JULIANO DE RV / VERERO. SE. EPISCOPO CARDINALI / SABINENSI SANCTI PETRI AD VIN- / CULA BENEFACTORI SUO BENIGNIS- / SIMO. JOANNES PHIPPUS DE LIGNAMINE MILES SICULUS SALUTEM. Blatt 1—3ª. Hierauf folgt Blatt 3ᵇ: TABULA HUIUS LIBRI SECUN- / DUM ORDINEM, enthaltend das Verzeichniss von 132 Pflanzen, welche im Buche beschrieben werden, doch sind es nur 131, da No. LIII darin übersprungen ist. Blatt 3ᵇ—5ᵇ. Nun beginnt das Werk selbst. In einem Lorbeerkranze steht: INCIPIT / HERBARIUM / APVLEI PLATO / NICI AD MAR / CUM AGRIP / PAM. Darunter folgt EXORDIUM IN HERBARIUM, in welchem gegesagt wird, dass Apuleius Platonicus *paucas vires herbarum at curationes corporum ad fidem veritatis monumentis publicis* übergeben habe, weil die Aerzte seiner Zeit nichts leisteten, um seinen Mitbürgern zu nützen. Diesen *Comtarius artis suae*, dieses *opus ex omnibus medicorum summorum disciplinis ordinatum* widmete er dem Marcus Agrippa. Blatt 6. Es folgen nun die Beschreibungen der officinellen Pflanzen. Zunächst werden sämmtliche bekannte Namen der Pflanze angeführt, dann folgt die Abbildung in den Text gedruckt auf einer oblongen Tafel von einer schwarzen Linie eingefasst, hierauf wird angegeben, wo die Pflanze wächst, wann sie gesammelt und wie sie behandelt werden solle; endlich werden die Fälle aufgezählt, in welchen und auf welche Weise sie anzuwenden sei. Sämmtliche

131 Bilder sind sehr rohe Metallschnitte, und wir haben aus denselben deshalb nur eine Tafel, die XCVIIII., Cynoglossa darstellend, abbilden lassen, um an derselben zu zeigen, dass hier unzweifelhaft ein Metallschnitt vorliege.

Wir machen zunächst darauf aufmerksam, dass auf unserm Bilde die beiden Blumen an der Seite mit dem Rande zusammenhängen und also mit demselben ein Ganzes ausmachen. Bild und Rand sind von derselben Masse. Nun weisen wir auf die rechte Seitenlinie, sie ist oben verbogen und ist so weit nach links gerichtet, dass sie die stehen gebliebene obere Linie erreicht. Darin, dass diese Umfassungslinie gebogen werden konnte, liegt der Beweis, dass sie nicht von Holz sein konnte, sondern von Metall sein musste, und darin, dass Umfassung und Bild zusammenhängen, folglich aus einer Masse sind, liegt der Beweis, dass das Bild in Metall geschnitten worden sein muss.

Das Buch wurde gegen 1480 in Rom von J. P. de Lignamine gedruckt und bietet einen interessanten Beitrag zur Geschichte der durch Metallschnitte illustrirten typographischen Werke.

No. 64.

Sanctus Antonius Haeremita.

(Um 1500.)

Die beigegebene Copie unsres Originals überhebt uns der Nothwendigkeit einer genauen Beschreibung. Doch wollen wir nicht unterlassen, Einiges über St. Antonius und seine Umgebung, wie sie hier erscheint, zur Erklärung des Bildes mitzutheilen und auf den Unterschied der technischen Darstellung im Verhältniss zu andern Metallschnitten aufmerksam zu machen.

Sanct Antonius, geboren in dem Dorfe Koma ohnweit Thebais 251 und gestorben 356, ist der Vater der Mönche, *Acta SS.* Januar Tom. II. Mrs. Jameson, *Sacred and Legendary Art,* p. 441.

Wir bemerken auf unserem Bilde an St. Antonius drei Dinge, welche mehr oder minder räthselhaft sind und daher verschieden erklärt werden: es sind dies das Kreuz in Form eines T, das Glöckchen und das Schwein. Ueber das Kreuz, das insbesondere in dieser Form das Antoniuskreuz, auch das ägyptische Kreuz genannt wird und von Antonius auf seinem Stabe und auf der linken Schulter am Mantel geführt wird, fehlt es, soviel wir wissen, an Aufklärung. Das Glöckchen wird St. Antonius beigelegt, um durch seinen Ton den Teufel zu verscheuchen und auszutreiben. Denn der Teufel und alle bösen Geister können den Laut der Glocken nicht vertragen. In Verbindung mit dem Glöckchen scheint auch das Kreuz ganz



verständlich, es ist die heilige Waffe, vor deren Anblick der Teufel zurückbebt; Glöckchen und Kreuz sind demnach gleichem Zwecke dienstbar, nämlich der Bekämpfung des Teufels. Andere wollen in dem T den Anfang des Wortes Theos, Θεός, mit lateinischen Lettern geschrieben finden, welches Antonius auf seinem Mantel trug, wie die Auserwählten in der Apokalypse XIV, 1. Das Schwein, welches dem Antonius regelmässig beigegeben wird, soll sein Attribut sein, weil Antonius ursprünglich ein Schweinehirt gewesen sei. Dies ist ein Irrthum und ein Missverständniss. Das Schwein ist das Symbol der unreinen Lüste[60]), der Versuchungen des Teufels, die Antonius in sich glücklich bekämpft hat; Antonius hat den Teufel überwunden und darum ist ihm das Schwein beigelegt.[61])

In der katholischen Kirche hat sich der Glaube ausgebildet, dass St. Antonius der Patron der Schweine wie der Hausthiere überhaupt sei. Darum treibt man in Rom alljährlich die Hausthiere vor die Antoniuskirche, um sie vom Priester segnen zu lassen. Dies deutet unser Bild durch die knieenden Leute zur Linken an, von denen der erste ein kleines Schwein auf den Armen hält. Das Buch, welches St. Antonius hält, ist ohne Zweifel die heilige Schrift.

Man glaubt ferner, dass Antonius gegen die Krankheit des brandigen Absterbens der Glieder, St. Antoniusfeuer[62]), welches man als Vergiftung durch Mutterkorn ansieht, helfen könne. Dies wird auf unserem Bilde durch den Mann hinter dem Schweine angedeutet, dessen rechte Hand in Flammen umgeformt zu sein scheint. Die Heilung von dieser schrecklichen Krankheit hat dem Heiligen die Gaben eingebracht, welche über ihm an einer Stange hängen und zum Theil Abbildungen der geheilten Glieder sein mögen, wie wir sie noch auf Altären der Heiligen in katholischen Kirchen finden.

Was die Technik auf unserem Bilde anlangt, so fällt die Leichtigkeit und Weichheit der Zeichnung, die Sorgfalt in der Schattirung, die behagliche Breite und Füllung, die Genauigkeit in Ausführung von Gesicht und Bart sogleich in die Augen. Auch das Colorit zeigt in Wahl der Farbe Eigenthümlichkeit und in Verwendung derselben Aufmerksamkeit. Man sieht, das Bild steht an der Schwelle der neuern Kunst, welche die Härte und Steifheit des Mittelalters abstreift. Wir setzen darum unser Bild um das Jahr 1500. Unbestimmt muss aber bis auf Weiteres

60) Mémoire sur trente-deux statues symboliques observées dans la partie haute des Tourelles de Saint-Denys par Mme. Félicie d'Ayzac. Précédé d'une Introduction traitant du Symbolisme dans l'Architecture, par M. César Daly. Paris 1847, p. 96 ff. und p. 170.

61) Dass der Teufel dem Antonius in Gestalt eines Schweines erschienen sei, erwähnt Athanasius in der Lebensbeschreibung des Antonius nirgends, obgleich dort die oft lebensgefährlichen Kämpfe mit dem Teufel ausführlich beschrieben sind. Ebenso wenig wird das Glöckchen von Athanasius erwähnt.

62) St. Antoniusfeuer, ignis sacer, eine Krankheit, die in Lothringen um das Jahr 1069 ausbrach und von Sigebertus in Chronico ad an. Ch. 1089 und nach ihm von Vincentius Speculi histor. l. XXV, cp. 84 beschrieben wird. Antonius straft aber auch mit dieser Krankheit diejenigen, welche ihn verachten. Acta SS. Januarii. T. II.

bleiben, welcher Gegend dasselbe zuzuweisen sei. Eine Vergleichung mit St. Altho gestattet vielleicht an Oberbaiern zu denken.

Der Druck ist mit der Presse bewirkt. Die auf dem Bilde befindlichen Worte Sanctüs Anthoniüs haeremita sind handschriftlich.

H. 6 Z. 7 L. B. 4 Z. 7 L.

No. 65.

Christus am Kreuz.

(Um 1500.)

Christus hängt an einem Antoniuskreuze, der rechte Fuss ist über den linken genagelt, die Knie sind wenig gekrümmt, um die Hüften ist ein Schurz gewunden, dessen Zipfel rechts und links weit in die Luft flattern. Das Haupt Jesu, mit einer goldenen, jetzt abgeblätterten Glorie und einer grünen Dornenkrone umgeben, ist etwas nach der rechten Seite des Erlösers geneigt, hat lange braune auf die Schulter herabfallende Haare und einen schwachen Kinnbart. Das Kreuz ist mit zwei Steinen im Boden befestigt, und vor demselben liegen der Schädel und die Gebeine Adams. Links steht Maria, blickt auf Jesum und hebt betend die Hände zur Brust empor. Rechts steht Johannes, blickt seitwärts nach rechts, stützt die linke Seite seines Kopfes mit der linken Hand und hält im rechten Arme ein Buch.

Die Zeichnung ist gefühl- und geschmackvoll. Der Mantel der Maria, welcher lose um die Schulter hängt und mit den gefalteten Händen emporgehoben wird, ist sehr malerisch drapirt, nicht minder das Tuch, das Kopf und Schultern bedeckt. In gleicher Weise ist auch der Mantel des Johannes, der durch die Erhebung des linken Armes geöffnet und mit der rechten Hand emporgehoben wird, sehr geschmackvoll drapirt. Die Falten sind sorgfältig durch Schraffirung schattirt.

Der Schnitt ist fein und scharf, minder scharf der wahrscheinlich mit der Presse hergestellte Druck, der in Augen und Mund des Johannes etwas zusammengelaufen ist. Die Druckfarbe ist schwarz.

Auch das Colorit ist sorgfältig und lebhaft. Es hält die Contouren ein. Die Glorien waren Gold. Das Kreuz, der Schurz und das Kleid des Johannes sind gelb, mit braunen Schatten am Kreuze. Der Mantel des Johannes, lebhaft carmoisinroth, ist mit derselben Farbe schattirt. Das Futter desselben, wie das Buch sind grün. Der Fussboden ist grün mit gelben Lichtern. Die Luft ist mit blauen Streifen angegeben.

Die Zeichnung, Schattirung, Form des Schurzes und die Schattirung durch Töne derselben Farben nöthigen uns, das Bild gegen den Schluss des letzten Vier-

tels des XV. Jahrhunderts zu setzen, und die genannten Farben, sowie die zinnoberrothe Einfassung bestimmen uns, dasselbe für ein Erzeugniss des westlichen Oberdeutschlands zu halten. Ein Wasserzeichen ist nicht wahrnehmbar.

H. 2 Z. 10 L. Br. 2 Z 3 L.

No. 66.

St. Altho.

(Um 1500.)

Unser Bild zeigt die Gründung der Benedictinerabtei Althomünster in Oberbaiern, Landgericht Aichach zwischen Augsburg und Freising an, welche nicht zu verwechseln ist mit Altmünster am westlichen Ufer des Traunsees in Oberösterreich. Im Vordergrunde links fällt St. Altho die Bäume mit einer Handsäge. Drei Vögel tragen das Holz nach der Baustätte, auf der im Hintergrunde ganz links schon das Münster fertig erscheint. Im Mittelgrunde links der „S. Athobrün" mit der Inschrift. Rechts ein Weg und Bäume. St. Altho, nach der Legende ein schottischer Prinz, kam als Glaubensbote nach Deutschland, gründete auf einer waldigen Stelle, die ihm von Pipin geschenkt worden war, mit einigen Ordensbrüdern das Kloster Althomünster, dessen Kirche noch von Bonifacius geweiht wurde, und starb 770.

Unser Bild trägt ohne Zweifel nicht den Charakter der meisten Bilder Oberdeutschlands. Wir finden hier etwas schwerfällige Versuche, durch Linien zu schattiren und den Bäumen, abweichend von der conventionellen Form, eine natürlichere Gestalt zu geben. Wir verweisen ferner darauf, dass St. Altho Handschuhe trägt und dass sein Bischoffstab das Sudarium am Griffe hat. Die Schrift hat schon das Ansehen der lateinischen Cursivschrift. Auch das Colorit, Moosgrün für die Bäume, Kirschroth für den Mantel Altho's, blasse Mennige für das Land, helles Mineralblau für Unterkleid und Mütze St. Altho's, ist eigenthümlich. Den Ort, aus welchem das Bild hervorgegangen ist, bezeichnet das Wort **„Althominster"** das ganz vorn am Fusse St. Altho's steht, sehr bestimmt. Es ist ein für Wallfahrer, welche nach diesem berühmten Wallfahrtsorte heute noch sehr zahlreich wandern, bestimmtes Bild. Die Neuerungen im Baumschlage, in der Tracht des Bischoffs, sowie in der Schriftform bestimmen uns, dessen Entstehung an das Ende des XV. Jahrhundert zu setzen. Der Kunstwerth ist gering. Ohne Wasserzeichen.

H. 5 Z. B. 6 Z. 10 L.

No. 67.

Christi Kreuztragung.

(Um 1500.) Miniaturartig gemalt.

Jesus, auf die Knie gesunken, stützt sich mit dem linken Arme auf einen viereckigen Stein und hält mit dem rechten das Kreuz, das auf seinem Rücken liegt. Simon von Cyrene hebt den Stamm des Kreuzes und ein anderer Mann, ebenfalls knieend, hebt, wie es scheint, den linken Kreuzesarm. Hinter Jesu Haupte biegt sich ein Mann vor, der mit einem Stocke zum Schlage ausholt. Hinter Simon von Cyrene steht Maria, die Hände faltend, und Johannes. Der Hintergrund besteht zur Hälfte aus Landschaft, zur Hälfte aus der Mauer eines Gebäudes. Das Gemälde ist mit einem Rande umgeben, auf welchem Blumen, unter andern unten Eisenhut und Mohn, Nelken und dergleichen, mit Naturtreue gemalt sind. Ein Sperling auf dem untern Theile des Randes ist ebenfalls sehr treu dargestellt. Der Metallschnitt ist sehr fein, und kaum durch etwas Anderes, als durch die intermittirenden Linien und stumpferen Ecken vom Holzschnitt zu unterscheiden.

Das Gemälde ist fein, Gesichter und Gewänder sind mit grosser Sorgfalt gemalt, die Lichter bei Jesu und den beiden ersten Männern mit mattem Golde gehöht, die Farben sind lebhaft und gut gewählt. Jesus hat ein blassviolettes Gewand, eine grüne Dornenkrone und eine Glorie von glänzendem Golde mit mattem Golde schattirt. Das Kreuz ist braun. Simon von Cyrene hat einen zinnoberrothen Rock, unten mit weissem Pelz besetzt und mit einem blauen breiten Kragen, wie an einer Mönchskutte, versehen. Die Hosen sind gelb, die hutförmige Mütze schwarz. Der andere Mann hat einen rothen Rock mit blauem Kragen, vorn offen, dass man das rothe, am Halse ausgeschnittene Unterkleid sieht, blaue Hosen, schwarze ähnliche Mütze. Der Mann mit dem Stocke hat einen gelben Rock mit einem nach dem Rücken sich verbreiternden Kragen, eine rothe spitze Mütze mit gespaltenem, spitzigem, schwarzem Aufschlage. Maria trägt über einem rothen Unterkleide mit engen Aermeln einen blauen Mantel, und über Kopf und Hals ein weisses Tuch. Johannes hat einen rothen Mantel und beide haben eine Glorie aus glänzendem Golde, schattirt mit mattem Golde. Die Farben sind Zinnober für die meisten Kleider und Blumen, Krapp für das Gewand Jesu, die Mohn- und einige andere Blumen, Lasurblau für Kleider und Blumen, Spahngrün in verschiedenen Abstufungen für einen Theil der Landschaft und für das Laub der Blumen, Gummigutti für die Kleider und für den Grund des Randes. Das Bild, auf Pergament gedruckt, ist hinten beschrieben und stammt aus einem Manuscript von 1502 aus

Oberdeutschland, wie sich aus der Orthographie: hailigk., list, sol, zway liechter, ain u. s. w. ergiebt.

Grösse des Bildes ohne Rand H. 2 Z. 10½ L. B. 2 Z. ½ L. Grösse des Bildes mit Rand H. 4 Z. 7½ L. B. 3 Z. 3 L. Breite des Unterrands 1 Z. 4 L. Breite des Oberrands 6½ L. Breite der Seitenränder 7 L.

No. 68.

St. Bruno. St. Agnes. St. Hugo. Derselbe. Die heilige Maria und Johannes der Täufer.

(1515.)

6 Blätter. H. 5 Z. 6 L. bis 5 Z. 10 L. B. 4 Z. 10 L.

1. **St. Bruno,** Stifter des Karthäuserordens, hat um sein entblösstes Haupt einen Strahlenkreis, trägt das Mönchskleid, hält unter dem linken Arm ein kleines Packet und in der rechten Hand einen dreifach getheilten Oelzweig nebst einem Spruchband, welches, sich über seinem Kopf wölbend, im Bogen rückwärts abfällt. Auf demselben steht die Inschrift: **Ego ſicut oliua fructifera in domo dei.** Vor den Füssen des Heiligen liegt links die Bischoffsmütze, wodurch angedeutet werden soll, dass er das Bisthum Reggio abgelehnt habe. Ueber derselben im freien Hintergrunde steht die Jahrzahl 1084, in welchem Jahre nach einigen Schriftstellern Bruno La Chartreuse bei Grenoble gründete. Hinter Bruno rechts unterhalb des Spruchbandes steht auf dem mit Sträuchern bewachsenen Boden ein Wappenschild mit spitzwinklig gebrochenen Querbalken. Unterschrift zwischen zwei Linien: **S. brono * pmq ſanctus.** Wir besitzen von diesem Metallschnitte zwei Exemplare, das eine auf nur einer Seite, das andere auf beiden Seiten bedruckt.



2. **S. Agnes virgo et martyr,** in einen weiten Mantel gehüllt, einen Rosenkranz[63]) um das Haupt, trägt im linken Arme das Lamm und in der rechten Hand einen Palmenzweig. Auffassung nach Giotto, Schüler des Cimabue. Die Unterschrift lautet: **S. Agnes v̄go et m̄t.** Wir haben ein Exemplar ganz und von einem Exemplare die untere Hälfte, auf welcher die Schrift leserlicher ist. Auf der Rückseite ist ein verfehlter Druck des S. Johannes baptista.

3. **St. Hugo von Grenoble,** Bischoff von Grenoble, starb 1132, steht nach links gewendet, mit Heiligenschein, in der linken Hand den Bischoffstab, in der rechten ein Buch; vor sich links, als Symbol der Einsamkeit, einen Schwan. Hinter

63) Ueber ihr Leben sehe man Mrs. Jameson, Sacred and Legendary Art, p. 356 ff.

ihm, rechts in der Mitte des Blattes ein, unten im Halbkreis geschlossener Schild mit sechs französischen Lilien. Den Erdboden bedecken Kräuter und Blumen. Die Unterschrift heisst: **Hugo ȝ** — das Uebrige unleserlich.

4. **Derselbe,** stehend nach rechts gewendet, in der Rechten den Bischoffsstab, in der Linken wohl ein Buch, doch undeutlich, rechts in der Luft sieben Sterne, vier unten bilden ein Viereck, drei laufen über demselben in einer Linie empor. Sie erklären sich aus den Traumgesichten Hugo's; hinter ihm eine Blume am Boden. Die Unterschrift lautet: **S hugo ȝ graciónopol' *.** Auf der Rückseite bedruckt mit dem unter 3 beschriebenen Bilde.

5. **Die heilige Maria,** als Himmelskönigin mit dem gekrönten Christuskinde auf dem linken Arme, in der rechten Hand das Scepter, in weitem Mantel auf dem Halbmonde stehend und mit einer Aureola umgeben. Am Boden Blumen und Kräuter. Die Unterschrift lautet: **Maria ⋆ mater ⋆ dei.**

Auf der Rückseite dasselbe Bild gedruckt. Unter demselben der Strahlenkranz u. s. w. des heiligen Bruno, woraus man sieht, dass die Bilder beim Drucke in einen Rahmen gesetzt gewesen sind.

6. **Johannes der Täufer,** nach rechts gehend, mit Heiligenschein, ist mit einem haarigen Fell und darüber mit einem Mantel bekleidet, übrigens barfuss. Er trägt auf dem linken Arme ein kleines Siegeslamm mit Glorie und Doppelkreuz, während er mit der Rechten zu lehren scheint. Der Boden ist mit Kräutern und Blumen bedeckt. Die Unterschrift heisst: **S. Johānes ȝ baptista.** Hinter diesen Worten bemerkt man einen kleinen nach links laufenden Drachen. Auf der Rückseite ist ein ganz deutliches Bild der heiligen Agnes wie No. 2. Unter diesem Bilde ist der obere Theil der Bischoffsmütze des heiligen Hugo von No. 3 zu sehen.

Die Zeichnung der Bilder ist gut, das beste, das der obengenannten Agnes, der Schnitt der Linien aber stark und der Druck roh mit der Presse ausgeführt. Das Papier ist ohne Wasserzeichen. Die Zeit, in welcher unsere Bilder angefertigt sein können, ergiebt sich aus dem Heiligenschein des St. Bruno. Pabst Leo X. nämlich sprach Bruno im Jahre 1514 heilig und setzte seinen Festtag auf den 6. October. Bei dieser Gelegenheit wurden Theile des Leichnams des St. Bruno als Reliquien an verschiedene Carthausen vertheilt. Einige Theile des Kopfes kamen damals an die Carthause zu Freiburg im Breisgau, von wo kleinere Theile an die Carthausen am Rheine bis nach Cöln vertheilt wurden. Die Festlichkeiten, welche in Folge der Heiligsprechung und der Vertheilung der Reliquien des St. Bruno in Deutschland stattfanden, haben wahrscheinlich zur bildlichen Darstellung des neuen Heiligen Veranlassung gegeben. Der Heiligenschein des St. Bruno gestattet nicht, das Bild höher, als um 1514—1550 zu setzen. Vergl. über St. Bruno und St. Hugo: P. Hippolyt Heliot's Ausführliche Geschichte aller geistlichen und



weltlichen Kloster- und Ritterorden etc., aus dem Französischen übersetzt, Leipzig 1756, B. 7. S. 424 ff.

Die übrigen Bilder, welche mit St. Bruno's Bild in einen Rahmen gesetzt abgedruckt sind, gehören demnach ebenfalls in die Zeit von 1515.

No. 69. a. b.

Schandgemälde mit Schmähbrief. Pictura famosa.

(1554.)

Schandgemälde und Schmähbriefe sind Mittel einer eigenthümlichen rechtlichen Selbsthülfe, welche seit der Zeit Rudolph's von Habsburg aufkam und bis Ende des XVI. Jahrhunderts angewendet wurde. Diese Selbsthülfe bestand darin, dass der Gläubiger, wenn der Schuldner im Schuldvertrage bei Strafe des Schandgemäldes zu einem gewissen Termine zu zahlen versprochen hatte, und den Termin nicht hielt, theils dem Schuldner einen „Schmähbrief mit Schandgemälde“ zuschickte, theils Schmähschrift und Schandgemälde an öffentlichen Orten anschlug.[64]) Durch Zusendung und Anschlag galt der Betroffene für bürgerlich ehrlos und bescholten.[65])

In einem offenen Briefe zeigte man an, man habe vergeblich die durch Urkunden und Siegel anerkannte Schuld eingemahnt, und der Schuldner sei daher durch Verweigerung der Zahlung „Ehr-, Treu- und Siegellos“ geworden; ferner bat man Jedermann die bösen Schuldner so lange für „Ehr-, Treu- und Siegellos“ zu halten, bis sie die Schuld bezahlt hätten. Auf dieselbe Weise zeigte man Beraubungen durch bekannte Raubritter, z. B. Nikolaus von Abensperg, an, und warnte Jedermann vor näherer Berührung mit denselben.

Diese handschriftlichen Briefe begleitete man durch ein Schandgemälde, ein Bild, auf welchem alle Arten ehrloser Strafen, Hängen, Rädern, Stäupen, Pranger-

64) Wegen argen Missbrauchs wurden diese Schmähbriefe und Schandgemälde von Rudolph II. 1577 durch ein Reichsgesetz verboten, in dem es tit. 35, §. 7 so heisst. „Wenn wir auch berichtet worden sind, dass in erblichen Landen dieser Brauch, oder vielmehr Missbrauch eingerissen, da dem Gläubiger auf sein Ansinnen, von seinem Schuldner oder Bürgen nicht bezahlt wird, dass er derentwegen dieselben mit schändlichem Gemähld und Briefen öffentlich anschlagen, schelten, beschreyen und verruffen lässt. Dieweil aber gantz ärgerlich, auch viel Zanks und Böses verursacht, darumb es je in keinem Gebiet, darinn Recht und Billigkeit administrirt werden kann, zu verstatten: So wollen wir dasselbig anzuschlagen, auch solche Geding und Pacta (d. h. pactum sub poena picturae famosae) den Verschreibungen (Schuldverschreibungen) einzuverleiben, hiermit gäntzlich verbotten und aufgehoben, auch allen und jeden Obrigkeiten in ihrem Gebiet mit ernstlicher Straff gegen denjenigen, so hernach des Anschlagens sich gebrauchen würde, zu verfahren befohlen haben.“ Nach diesem Verbote kommen Schandgemälde nur noch gelegentlich vor, sind aber von der Behörde nie wieder als Rechtsmittel anerkannt worden. Vergl. Voit a Berg: de pictura famosa et de specie juris germanici, pacto nimirum, quo majores nostri, sub pictura famosa, Bei Straffe Schand-Gemahldes, sese obligaverunt. Jenae 1734, insbesondere die beigefügten Urkunden.

65) Voit a Berg l. l. p. 64.

stehen, Eselreiten, Saureiten und dergleichen dargestellt waren. Die dargestellten Delinquenten und Henker erhielten dann die Namen der Ehr-, Treu- und Siegellosen als Beischrift. Von diesen Briefen sind nur wenige bis jetzt bekannt nämlich a) die hier gegebenen in zwei ziemlich gleichlautenden Exemplaren, aber mit verschiedenen Bildern, gegen die Fürsten und Grafen von Anhalt Bernburg, Mansfeld, Barby, Henneberg, Schwarzburg, Reinstein, Honstein und Stolberg-Wernigerode als Schuldner Heinrich Grote's, Ulrichs seliger Sohn, vom Jahre 1554 und sodann ein Warnungsbrief gegen Nikolaus von Abensperg von Benigna Thandorferin, geborene Niesperg, wegen Beraubung von 3000 Gulden, welcher im Besitz des Herrn F. Butsch in Augsburg sich befand.[66])

Das erste unserer Bilder gegen den Fürsten von *Anhalt-Bernburg* und Genossen enthält vier Gruppen: 1. in der Mitte einen Galgen; an demselben hängt *Graff Albrecht zu Stolberg* und *Wulf Graf zu Barbj* wird eben von *Volchmer Wulf Grabe von Honstey*, der auf der Leiter steht, gehängt. Unter denselben ist die 2. Gruppe: *Albrecht Graf zu Manſfelt* in einer weiten Kutte mit Gürtel, barhäuptig und barfuss, hält in der linken Hand einen vollgestopften Beutel mit Troddeln verziert und an seinen Hals gehängt, und führt in der Rechten einen Esel an einem Zaume. Auf demselben sitzt rücklings *Wilhelm gefurſter Graf zu Henneberg*[67]), hebt den Schwanz des Esels auf und scheint etwas darunter stecken zu wollen. Der Esel harnt und hinter ihm steht *Hanſs Georg Graf zu Manſfelt* mit einem Becher, wie es scheint, den Harn aufzufangen. Neben dem Galgen rechts ist als 3. Gruppe auf hoher Säule ein Rad, auf welches *Graf Gebart zu Manſfelt* gebunden ist; Raben fressen an ihm. Unter dem Rade die 4. Gruppe. An einer Säule ganz rechts ist *Wulfganck Fürst zu Aneholt* angebunden, an der zweiten Säule *Gunther Graf* und *her zu ſwartzburgh* mit entblösstem Oberleibe. Zwischen beiden Säulen steht *Ernst Graf zu Reinstein* als Henker mit einer Ruthe in jeder Hand und giebt dem Grafen von Schwarzburg den Staupbesen.

Das zweite von unsern Bildern giebt fünf Gruppen: zuerst links bis etwas über die Mitte des Blattes den Galgen des ersten Bildes mit denselben Figuren, aber mit veränderten Namen. Der Gehängte ist *Graf Gebhardt von Manſfelt*, der Henker auf der Leiter und der, welcher eben gehängt wird, ist *Graf Ulrich von Reinstein* und sein Erbe. In der zweiten Gruppe unter dem Galgen zerschlägt einem auf der Erde liegenden, mit den Händen an Pflöcke gebundenen unbenannten Manne

66) Auch von Voit a Berg l. l. p. 59 werden Urkunden mitgetheilt, welche berichten, dass ein solcher Schmähbrief und Schandgemälde gegen Bürgen erlassen worden sei. Daselbst finden sich auch Abbildungen von Schandgemälden.

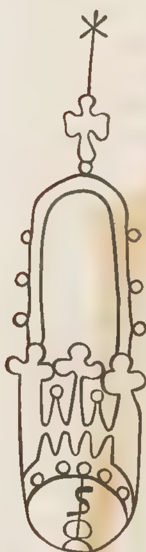
67) Der Name ist zum Theil ausgerieben und daher zweifelhaft.

der Fürst von Henneberg mit einem Rade die Glieder. Die dritte Gruppe links neben der Galgenleiter zeigt den *Grafen Wulf von Barby* an einer Schandsäule. In der vierten Gruppe des andern Galgens auf der Seite hängt an einem abgebrochenen Baumstamme *Graf Hoyer von Manffelt* und sein Erbe und neben ihm *Graf Ernst von Honstein.* In der fünften Gruppe unter diesen Genannten reiten beide auf einem Schweine und zwar vorwärts gekehrt auf dem Halse *Graf Albrecht von Manffelt* und rückwärts gekehrt *Graf Günther von Schwartzburg.* Dieser hebt den Schwanz des Schweines auf und beugt sich, um den hervorströmenden Harn des Thieres mit einem Becher aufzufangen. Die Beziehung der Namen zu den Personen sind durch Striche angedeutet. Die Schrift ist deutsche Cursiv-Handschrift.

Die Figuren sind alle in der spanischen Modetracht des XVI. Jahrhunderts dargestellt, in der Kleidung der vornehmen Stände, mit dem Dolche in geschmackvoller Scheide an der rechten Seite. Die Zeichnung ist naturwahr, wenn auch die Linien, wie immer beim Metallschnitt, stark und rauh sind. Das Colorit ist von geringer Sorgfalt und enthält alle Farben, aber in mittleren Tinten.

Die Herstellung dieser Bilder ist eigenthümlich. Die verwendeten Figuren sind nicht alle auf eine Platte, sondern einzeln oder in kleineren Gruppen geschnitten und je nach Bedürfniss oder Raum mit dem Reiber auf ein Blatt abgerieben. Dies ergiebt sich daraus, dass Theile der einen Figur Theile einer andern Figur überdruckt haben. So z. B. greift auf dem ersten Blatte das Rad in den linken Arm Stolberg's, der Fuss Barby's reicht in den Rücken Henneberg's, der Mantel Georg Mansfeld's bedeckt das rechte Knie Schwarzburg's. Im zweiten Blatte ist die Henkergruppe anders gestellt als im ersten Blatte, obgleich ganz dieselben Personen verwendet sind.

Um diese Zusammenstellung verschiedener Figuren auf einem Blatt zu erleichtern sind manche Figuren nicht fertig geschnitten und die Ergänzung derselben dem Coloristen überlassen worden. So musste auf dem ersten Bilde ergänzt werden der untere Theil der Leiter, der Kopf Mansfeld's, die Beine Anhalt's; auf dem zweiten Blatte die Beine Mansfeld's und Honstein's. Endlich musste auch die Verbindung der so zusammengestellten Figuren durch Malerei hergestellt werden; so sind die Gehängten und die Leiter des Henkers durch Farben mit dem Galgen verbunden. Die Zügel und der Harn des Esels, der Kopf und der Becher Mansfeld's, die fehlenden Beine der Vorgenannten sind nur gemalt. Die Contouren der Galgenbalken sind auch je nach Bedürfniss gedruckt oder gemalt. Somit bilden diese Schandgemälde in technischer Beziehung eine eigenthümliche Kunstleistung, für welche der Reiber noch 100 Jahre nach Erfindung der Presse unentbehrlich war. Ueber den Ort, wo sie gedruckt sind, giebt es keine Nachricht; Passavant, der diese Schandgemälde im *Peintre-Graveur*, T. I, p. 82, kurz behandelt, sagt allerdings





ohne Beweise beizufügen, dass sie in Schwaben gedruckt seien. Man kann indess ebenso gut Frankfurt a. M., Leipzig oder einen andern Ort, wo der Buch- und Kunsthandel blühte, annehmen. Das Schreiben, welches unsern Galgenbrief begleitet, ist in mittelhochdeutscher Sprache verfasst. Die Bilder haben keine Einfassung. Das Papier hat kleines Format und im ersten Bilde sowie in den beiden geschriebenen Briefen findet sich dasselbe ziemlich complicirte Wasserzeichen der Krone, wogegen das zweite Bild das hier in dem kleineren Holzschnitt wiedergegebene Wasserzeichen des p hat.

a. H. 12 Z. 2 L. B. 15 Z. 5 L.

b. H. 11 Z. 1 L. B. 14 Z. 11 L.

Zu diesen Bildern gehört ein „Schmeebrieff", wie solche den Schandgemälden beigegeben wurden, [1]) ein oft unorthographisch geschriebener und falsch interpunktirter handschriftlicher Brief auf einem Bogen, eine Seite querüber beschrieben, folgenden Inhalts. „Allen vnd einem Jedem. hohes vnd niderges ſtandes, Die diſſe offene auffchrift Sehenn, horen, oder lesen horen / Gebe ich Heinrich Grote Vlrichs Seliger Soenn [2]) Nechst erbeitung meiner bereitwilligen vnderthenigen vnd freunt- / lichem Dienſte Meiner ehaften nodt [3]) halber, Clagelich zuerkennen, Das die Er, treuw vnd Sigeloſen. Der ſich / thun nennen, Wulffganck furst zu Aneholt, Grabe zu aſkanien vnd herr zu Berneburgk etc. Wilhelm Ge- / fürsten Grabe zu Hen.... [4]) Albrecht, Grab vnd her zu Manſſelt, Wulf Grab vnd her zu Barbj / vnd Muelyngen etc. Geberhart Grab vnd her zu Manſſeldt etc. Gunter Grab vnd her zu Swartzburgk etc. Ernst / Grab vnnd her zu Reinstein vnd Blanckenburgk etc. Volckmar Wulf Grab von Honstein, her zu Lara [5]) vnnd / klettenbergh u. Hanſſ Georgen vnd Hanſ Albrecht Gebruedern Graben vnd hern zu Manſſelt etc. vnnd albrecht / vnd Heinrich gebruedern Graben vnd hern zu Staelbergk vnd Wernigerode etc. mich vnd Meinen mithbeschr. / vermuge vn einhalt Breiff vnd Sigel, mit etzlichen ſchulden verhaffet vnd zugethaen ſein, Wiewol sie vns / Dieselben aber ein Raume Zeit wider vnſern Willen schuldig gepleben, (vnangeſehen, daſſ Ire f. g. vnd G. / mit mir, dar [6]) ich doch waret? [7]) genugſame verſicherunge von Inen habe, jedoch derſelbigen vnschedelig, zu etzlichen / Termjnen freunthlich gehandelt habe ich Ire f. g. vnd G. darumb oft vnnd manichmal Jnn der Guthe / gefurdert. Gebetten. vnd begert, mir Einhalt Breiff vnd Sigel zu halten, daſſ mir alles vnfruchtbar ab- / gangen

1) in wenig Tagen ist uns inliegender Schmee-Brieff samt dem Schandtgemelde zugeschickt worden. Voit a Berg l. l. p. 67. 2) Sohn. 3) gesetzmässig begründeten Noth. 4) das Wort ist ziemlich ausgerieben, lässt sich aber noch als Hennenbergk erkennen. 5) Lohra. 6) da, obgleich. 7) wahrlich?



Darauff ich nun nit anders gedencken kan, deselbe fürsten vnd Graben muſſen von keiner guten / art, sonder von Cayns vnd Cames[8]) geſchlechte hergeſproſſen sein, Wie wol ich wol erleitten mugen, das / ſie Ire Sigeln oder pitſchafte nit an meyne verschreibungen vnd gemachte Receſſe. ſonder einer ackermeren, hinden vor denn ars gedruckt hettenn, So wer ich Jedoch Damit vnbetrogen gepleben, Aus der Ursachen ich nun / genodtdrvnget[9]) würdte. Dieſelbe fürsten vnd Graben anzuſlahende, Wie denn alle, Gelangt / an einē Jeden, wes ſtandes oder weſens Der sei Mein dienſtlich. fleiſſigh vnd freunthlich bittenn Ir Die / obgemeld fursten vnd Grabenn für Sigelbrüchige halten wollen, Biſſ so lange ich vnd Meine medeberurt, zuuor Des Vnſern von Iren f. g. vnd Gnaden, was ſsie vns zuthund ſchuldig, entrichtet vnnd bezalt seynn, / zu deme ſie aufs vleiſſigſte anreden, daſſ ſie Irer f. g. vnd G. stant, herkompt. ehr. treuv, vnd Si- / gele bedencken. vnd mir einhalt Breiff vnnd ſigel. vnnd was ſie mich Inn gegebenem Receſſe zethund / verhoffet haben mugen, daſſ gebuert mich vmbe euch sambt vnd beſundern. Im geleichen oft groſſern Meinſſ vtersten[10]) vermugenſſ. Inn alle wege zuuortheinen.[11]) Vnnd ich habes euch Meiner notturft nach, nit / verhalten kunnen oder mugen. Ge. ſſ[12]) vnter Meinem pitſchaft, Sontags palmarum Anno ver vnd funftzig (1554).

Die nachfolgend beschriebenen Holzschnitte sind in einen Metallrahmen eingesetzt und zum Theil mit denselben zusammen abgedruckt.

No. 70.

Maria Magdalena mit der Salbenbüchse.

(Um 1430 — 1440.)

Eine Glorie von Metallgold umgiebt das Haupt der nach links gewendeten Heiligen; ihr langes Haar fällt herab bis auf das Ende des Rückens, ein blass nussbraunes, oben ausgeschnittenes schleppendes Kleid und ein weiter violetter blaugefütterter schleppender Mantel bilden ihre Kleidung. Auf der linken Hand ruht und mit der rechten Hand wird oben berührt eine Salbenbüchse, welche sich an Mariens Brust lehnt. Sie wandelt auf grüner Wiese, auf welcher Blumen stehen. Ein viereckiger Rand mit kreisrunden Rosetten in den Ecken und Palmetten an den Seiten, den wir unten im Martyrium des St. Johannes genauer beschreiben werden, umschliesst das Bild. Die Palmetten sind blass nussbraun colorirt. Das Colorit ist matt und scheint auf den Niederrhein zu weisen. Der Druck ist mit der Presse hergestellt. Die Druckfarbe ist schwarz.

8) Ham, Sohn Noah's, von welchem die Neger abstammen sollen. 9) genöthigt werde. 10) äussersten, letzten. 11) zu verdienen, durch Gegendienste ausgleichen. 12) Abkürzung für „Gegeben“

Das schöne Blatt dürfte gegen die Mitte des zweiten Viertels des XV. Jahrhunderts entstanden sein, wie sich aus dem faltenlosen Oberleibe des Kleides, aus der weichen Drappirung und aus dem breit fliessenden Gewande am Fussboden, welches ganz auf St. Wolfgang (No. 20) hinweist, entnehmen lässt. PASSAVANT, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 25 und 32 bespricht das Blatt und verlegt dessen Entstehung in das XIV. Jahrhundert.

Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 7 Z. 2 L. B. 4 Z. 9 L.

No. 71.

St. Brigitta von Schweden.

(Um 1450.)

St. Brigitta gründete den 1363 von Pabst Urban V. bestätigten Brigittenorden, starb 1373, wurde 1391 vom Pabst Bonifacius canonisirt, und der Besuch ihres Grabes im Kloster Wadstena mit Ablass begnadigt. [68])

Die Heilige erscheint auf unserm Bilde in der Tracht ihres Ordens, des Ordens des Erlösers. Ueber einem hellbraunen von einer Schnur über den Hüften zusammengehaltenen Unterkleide trägt sie einen langen schwarzen, weiss gefütterten Mantel; um Hals und Schultern, sowie über dem Haupte hat sie ein weisses Tuch, welches zugleich das Gesicht bis an das Kinn verhüllt. In der linken Hand trägt sie ein Buch, in der rechten nicht wie gewöhnlich ein Herz, auf welchem ein Kreuz steht, sondern, wie es scheint, einen Nagel vom Kreuze Christi, auf dessen Kopfe ein rothes Kreuz mit excentrischen Armen steht. Auf dem Kreuzungspunkte seiner Arme hat dasselbe eine weisse Scheibe, in welcher ein kleiner schwarzer Kreis ein kleines schwarzes Kreuz auf weissem Grunde umschliesst. Vor den Füssen der Brigitta liegt eine goldene Krone; oberhalb des Kreuzes in gleicher Höhe mit dem Kopfe der Heiligen ist ein Schild, welcher unten kreisrund schliesst, in die Luft gestellt. Auf röthlichem Grunde hat es von der rechten obern Ecke nach links schief abfallend in Gold die Buchstaben S P Q R (Senatus populusque Romanus). Rechts von der Heiligen steckt ein Pilgerstab in der Erde, auf demselben ist der Pilgerhut, an dessen aufgeschlagener Krempe das Haupt Jesu mit goldener Glorie, rechts von demselben ein rothes Kreuz mit weissem Mittelstück, links von demselben ein weisses Kleeblatt mit je einem rothen Punkte in der Mitte jedes Blattes. An dem Knoten des Pilgerstabes hängt eine Pilgertasche mit silbernem Schlosse.

68) Vergleiche: Sumerteil der heyligen leben, Augsburg 1472, Blatt 85. Prologus in KOBERGER's Ausgabe der Revelationes St. Birgittae. Nürnberg 1521. AMORT, de origine et progressu indulgentiarum, I, IV, 28, p. 130.



Unten an den Pilgerstab lehnt sich ein kreisrund geschlossenes Wappenschild an, welches, von links oben nach rechts unten schief getheilt, oben mennigroth, unten himmelblau ist. Ein von links nach rechts anspringender Löwe bildet die Wappenfigur. Die Bedeutung dieser Embleme dürfte wohl folgende sein. Die goldene Krone zeigt an, dass S. Brigitta aus königlichem Stamme, der Löwe in blau und rothem Felde, dass sie aus Schweden entsprossen war, der Schild mit römischen Namen, dass sie nach Rom gereist ist, und der Pilgerstab, Pilgerhut und Pilgertasche, dass sie nach Compostella zum Grabe des h. Apostels Jacobus eine Pilgerfahrt unternommen hatte.

Die Heilige steht auf grünem Grunde, die Luft ist oben blau angelegt und geht in Weiss über. Zwei Linien, deren Zwischenraum mit Mennige ausgefüllt ist, umfassen das Bild. Auf dem obern Rande steht handschriftlich: **Byrgitta** (sic) **vidua ducissa nerecie.** Ein 9 Linien breiter Metallrahmen, der auf der innern Seite von einer, auf der äusseren von zwei Linien gebildet wird, umgiebt das Bild. Der Mittelraum des Rahmens ist in den Ecken mit einer silbernen Rosette, in den übrigen Theilen mit grünem Laubwerke und röthlichen Blumen so ausgefüllt, dass oben und unten zwischen zwei Zweigen eine, auf beiden Seiten zwischen drei Zweigen zwei Blumen angebracht sind. Die Zeichnung der Figur, der Embleme und des Rahmens ist sicher, geschmackvoll und ohne Steifheit. Das Colorit ist sorgfältig, Kleidung, Hut und Tasche sind gut schattirt. Der Ausdruck des Gesichtes ist ernst und sprechend. Das Bild scheint von einem Maler, nicht von einem Handwerker, gemacht. Das Mittelbild ist in den Rahmen eingesetzt und steht etwas schief in demselben. Der Abdruck ist mit der Presse bewirkt; die Druckfarbe ist schwarz. Das Papier ist kräftig, ohne dick zu sein, und hat kein Wasserzeichen. Der Ort der Entstehung ist nicht genau zu ermitteln, doch dürfte dem rothen Rande nach zu urtheilen Augsburg die Heimath und wegen gänzlichen Mangels an Knickfalten die Zeit der Entstehung die Mitte des XV. Jahrhunderts sein.

H. 6 Z. 11 L. B. 5 Z. 1 L.

No. 72.

St. Hieronymus.

(Um 1450.)

St. Hieronymus mit dem Cardinalshute und dem Cardinalsmantel über einem weissen Unterkleide hält im rechten Arme, der vom Mantel bedeckt ist, ein Buch und befreit die rechte Pranke eines Löwen, der vor ihm sitzt und sich mit seinen Pranken an den Heiligen stützt, von einem Dorn vermittelst eines Griffels. Der

Heilige befindet sich in einem Zimmer, welches an beiden Seiten zwei grosse Thüren, an der Hinterwand zwei kleine Fenster mit rhombischen Glasscheiben, eine gemalte Decke und nach vorn an der Decke einen Anbau hat, welcher auf der Seite beginnend von Kragsteinen getragen wird, in stumpfen Ecken sich umbiegt und in gerader Linie unter der Decke hinläuft, gleich einem Bogen, der im Viertel seiner Höhe plattgedrückt ist.

Eine schwarze Linie fasst zunächst das Bild ein; sodann umgiebt dasselbe ein Rahmen, der auf schwarzem Grunde arabeskenartige Figuren zeigt. In den vier Ecken ist ein phantastisches Menschenhaupt, welches statt der Haare mit aufwärts gebogenen phantastischen Pflanzen geziert ist und dergleichen Pflanzen aus dem Munde hervorwachsen lässt. Diese Pflanzen wenden sich nach beiden Seiten, ziehen sich hinter den Rachen von Lindwürmern hin, überranken den Hals derselben und wenden sich auf der Vorderseite zurück in verschiedenen Windungen. Auf der obern und untern Seite des Bildes kehren diese Lindwürmer dem Menschenhaupte in der Ecke den Rücken, wenden aber auch den Kopf rückwärts nach den Ecken. Auf den Langseiten ist in der Mitte ein phantastischer Löwenkopf, welcher die Schwänze von zwei Lindwürmern fasst, die sich lang gedehnt von ihm nach den Ecken strecken, aber den Kopf zurück nach dem Löwenhaupte wenden. Die Figuren des Randes sind überall eigenthümlich, keine gleicht der andern. Sie sind gewandt und schwunghaft gezeichnet. Die Pflanzen sind ganz blass grün, die Lindwürmer ganz blass braun, die Köpfe blass, aber etwas dunkler.

Zeichnung und Schnitt ist allenthalben fein und gewandt. St. Hieronymus ist jugendlich ohne Bart, der Löwe hat etwa die heraldische Form. Der Rahmen hat die Zeichnung auf schwarzem Grunde. Die Druckfarbe ist schwarz, der Druck ist Reiberdruck.

Das Colorit ist sehr matt. Hut und Mantel des Hieronymus sind sehr blassroth. Das Papier ist ohne Wasserzeichen.

Der weiche Faltenwurf und die breitfliessende Fülle des Mantels auf dem Fussboden scheinen das Bild in die Mitte des XV. Jahrhunderts zu verweisen. Die Heimath des Bildes ist schwer zu bestimmen, doch machen wir darauf aufmerksam, dass die Gestalt der Lindwürmer auf den Georgsbildern wiederkehrt, dass die Pflanzenornamente mit Bämler's Palmetten auffallende Aehnlichkeit haben, dass die Lindenblätter mit den Bäumen auf dem Blatte des reitenden St. Georg No. 14 übereinstimmen, und dass die grüne Farbe der Pflanzen ebenso abgesprungen ist, wie auf dem Blatte des St. Wolfgang No. 20. Es scheint also kein Grund vorhanden, dieses Blatt den oberdeutschen Künstlern abzusprechen.

H. ohne Rand 5 Z. 1 L. B. ohne Rand 2 Z. 11 L. H. mit Rand 6. Z. 9 L. B. mit Rand 4 Z. $6^1/_2$ L.



Johannes ewangelist · In asya vnd in
ephezo mit siner lere gewesen ist ·

No. 73.

Das Martyrium St. Johannes des Evangelisten.

(1450 — 1460.)

Der Tradition nach wurde Johannes der Evangelist auf Befehl des Kaisers Domitian vor der Porta Latina zu Rom in einen Kessel voll siedenden Oels geworfen. Aber das kochende Oel schadete ihm nicht nur nichts, sondern er stieg aus dem Kessel wie aus einem erfrischenden Bade heraus. Später wurde an dieser Stelle die Kirche San Giovanni in Olio erbaut. Auf unserm Bilde wird die Scene also dargestellt: In der Mitte steht ein viereckiger Kasten. Er ruht auf einem Untersatze, in dessen Seiten Bogen ausgeschnitten sind, so dass die Ecken kräftige Füsse bilden. In dem Kasten kniet Johannes betend mit zum Himmel gerichteten Blicke. Er ist unbekleidet, ragt vom Unterleib an über den Rand des Kastens empor und ist mit einer goldenen Glorie geziert. Rechts vor dem Kasten steht über einem Feuer ein Kessel mit vier Füssen in der Form einer weiten niedrigen Todtenurne mit engem Halse. Ein Mann, welcher links steht, rührt mit einem Stabe im Kessel. Rechts von Johannes steht, von der hintern rechten Ecke des Kastens an der rechten Seite bis zur Hüfte verdeckt, ein Mann, welcher mit einer hölzernen Kufe, die mit beiden Händen an einem langen Stiele gehalten wird, siedendes Oel auf das Haupt des Johannes giesst. Dies zeigt die Haltung der Kufe, obgleich man kein Oel aus derselben fliessen sieht. Rechts steht ein Mann in der Kleidung höherer Stände, welcher, auf Johannes blickend, die rechte Hand etwas erhebt und den Zeigefinger gegen Johannes ausstreckt, während die Linke ein Schwert, das mit der Spitze auf dem Fussboden steht, bei der Verbindung der Parirstange und des Griffes leicht gefasst hat. Es scheint der Richter zu sein, welcher dem Johannes die Rechtmässigkeit der Strafe darlegt. Links, dem Richter gegenüber, so dass zwischen beiden Johannes mit seinen Peinigern befindlich ist, steht ein bärtiger Mann in langem Talare mit einer zackigen Krone um die Kopfbedeckung. Es ist wahrscheinlich der Kaiser Domitian. Hinter ihm sieht man die Porta Latina mit Stadtmauer. Am Himmel sind Wolken, im Hintergrunde rechts steht ein Baum, dessen Zweige sich vom Stamme aus zwar spalten, doch aber eine ziemlich geschlossene Krone bilden. Im Vordergrunde ist blumiger Rasen. Zwei Linien, welche 2 L. von einander abstehen, umgeben das Bild. Unter demselben ist ein leerer Raum, in welchem folgende von 2 Linien eingeschlossene, auf besonderen Stock geschnittene Inschrift eingesetzt ist: Johannes ewangelist. In

Asya vnd in ephefo mit finer lere gewefen ift. Die Schriftform ist Cursivschrift des XV. Jahrhunderts. Bild und Inschrift bestehen nämlich nicht aus einem Stücke, wie sich aus der Stellung und aus der besonderen Einfassungsleiste der Unterschrift ergiebt. Beide aber sind in einen Rahmen eingedruckt, welcher für mehrere Bilder gleicher Grösse verwendet werden konnte.

Die Kleidung der Personen auf unserm Bilde zerfällt sehr bestimmt in die der höheren und die der niederen Stände. Der Mann, welcher Johannes mit der Kufe übergiesst, hat ein Oberkleid ohne Aermel und Halskragen, welches auf der Brust zugeknöpft ist, um die Hüften von einem Gürtel gehalten wird und an der Seite aufgeschnitten ist. Die Hände sind mit Stolphandschuhen bekleidet. Die Hosen sind eng anliegend und braun.

Der Mann, welcher im Kessel rührt, trägt eine Mütze, welche oben wie ein umgekehrter Rettig endet, am Nacken einen niedrigen, auf der Stirn einen hohen Aufschlag (Schirm) und über den Ohren zwischen Stirn und Nacken einen Einschnitt hat. Der Kopf der Mütze ist braun, der Aufschlag grün. Ferner trägt er über enganliegendem Jäckchen und Hosen von brauner Farbe ein am Oberleibe anschliessendes, um die Hüften weites Oberkleid, dessen Aermel bis über die Elbogen aufgewickelt und dessen Untertheil durch den Gürtel über dem rechten Beine aufgeschürzt ist. Weite schlottrige Stiefeln mit stumpfen Spitzen von rothbrauner Farbe reichen ihm bis an die Hälfte der Waden. Diese Tracht gehört den niedern Ständen und, was Stiefeln und Hosen anbetrifft, in das Ende des XV. Jahrhunderts. Hefner, Trachten, II, 4. Der Kaiser hat den langen Talar der vornehmen Männer mit aufgeschnittenen, lang herabhängenden Aermeln von Hermelin und mit einem kleinen Stehkragen. Ein ähnliches Oberkleid hat der Richter, aber es ist kürzer und der Kragen ist umgeschlagen; diese Tracht nähert sich also schon der der niedern Stände. Dazu kommen noch Stiefeln mit stumpfen Spitzen und Mütze in Rettigform mit aufgeschlagener, aber ungetheilter Krempe. Die aufgeschnittenen Aermel beginnen schon im XIV. Jahrhundert (Hefner, II, 70) und entwickeln sich dann im XV. Jahrhundert allmälig bis zu wahrhaft monströser Weite und Länge (Hefner, II, 69. 71. 73. 89. 99—102. 150. 167). Sie können aber allein, da die übertrieben manierirte Form dieser Aermel schon 1407 vorkommt (Hefner, II, 92), keinen sichern Anhalt für die Bestimmung des Alters unseres Bildes geben. Wir werden besonders auf die Form der abgerundeten Stiefeln, die erst später im XV. Jahrhundert vorkommt, achten müssen. Sie weisen unser Bild in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts. Für diese Zeit sprechen endlich auch noch die Wolken, sowohl an sich, — denn die frühern Bilder haben nur Wolken zur Einfassung himmlischer Wesen, — als auch durch ihre natürliche Form und Farbe; denn die Wolken auf frühern Bildern haben die conventionelle muschelförmige Gestalt. Wir weichen in dieser

Zeitangabe von PASSAVANT [69]) ab, welcher unser Bild ins XIV. Jahrhundert versetzt, obgleich die Palmetten des Rahmens, von welchen wir später sprechen, der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts (Psalterium, 1457, ZEINER 1472 und BÄMLER 1474) angehören.

Unser Bild ist von allen Kunstkennern, die es gesehen haben, für ein besonders schönes Erzeugniss der Holzschneidekunst angesehen worden.

Die Composition ist lebendig, die Zeichnung correct, der Ausdruck sprechend, der Schnitt sicher und leicht und der Charakter nach Gehalt und Form so hervorragend, dass wir ausser der Maria Magdalena No. 70, die von ähnlichem Rahmen umgeben ist, kein zweites Bild der Art haben. PASSAVANT sagt in der angeführten Stelle: *La gravure sur bois du martyre de St. Jean l'Evangéliste est d'une telle beaute que les connaisseurs les plus experts n'avaient pas hésité à la considérer comme d'origine italienne, jusqu'à ce que la découverte de l'inscription en dialecte de la haute Allemagne leur eut prouvé le contraire;* und später: *nous n'hésitons pas à attribuer ces deux pièces (St. Jean et St. Marie Madeleine) les plus belles de toutes les anciennes gravures sur bois de l'Allemagne à l'école d'Augsbourg, ville où elles se trouvaient antérieurement et où Mr. T. O. Weigel les a acquises.*

Auch das Colorit ist zu beachten. Es ist nicht nur sorgfältiger als das gewöhnlich vorkommende in Beobachtung der Einfassungslinien, sondern es hat auch eigenthümliche Farben, insbesondere das Braunroth der Stiefeln und der Kleider und die Farblosigkeit oder weisse Farbe sämmtlicher Oberkleider. Es fehlt ganz und gar das sonst beliebte Saftroth und der Zinnober. Wir finden auch in dieser Beziehung in den uns bekannten Sammlungen nichts Aehnliches. Bei dieser Eigenthümlichkeit des Colorits bleibt als Anhaltepunkt für Ermittelung des Entstehungsortes nichts übrig, als die oberdeutsche Inschrift und die Palmetten des Rahmens. Diese Palmetten finden wir nicht blos als Handzeichnungen in dem in unserem Besitze befindlichen Manuscripte der sieben Todsünden, früher im Besitze SIEGMUND KRAFFT's in Ulm; sondern auch in den Initialen des Sumerteils der heyligen leben von GÜNTHER ZEINER, Augsburg 1472, in den Drucken von BÄMLER: die sieben Todsünden, Augsburg 1474, und: die histori wie Troya erstört ward, Augsburg 1474. Es finden sich ähnliche Palmetten aber auch in den Initialen des Psalteriums GUTENBERG's von 1457. Demnach wird es kaum möglich sein, eine Stadt als Ursprungsort zu bezeichnen, sondern wir werden uns beschränken müssen, zu sagen, dass unser Bild nach der Inschrift aus Süddeutschland, wahrscheinlich aus Augsburg stammt und wahrscheinlich im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden ist.

Wir müssen nun noch auf den Rahmen des Bildes aufmerksam machen, der durch geschmackvolle Verbindung von Linien, Kreisen, Palmetten und Arabesken eine sehr zierliche Form erhalten hat. Um Missverständnissen vorzubeugen, be-

69) Peintre-Graveur, T. I, p. 25 und 32.

merken wir hierzu Folgendes. Das Manuscript, welches jetzt in unserm Besitz sich befindet, enthält die sieben Todsünden. Die Palmetten wie das ganze Manuscript sind nicht von SIEGMUND KRAFFT vor dem Psalterium von Mainz 1457 geschrieben, sondern das Manuscript stammt höchst wahrscheinlich aus den Jahren 1470—1480 und war, wie die Züge der Handschrift anzeigen, im Anfange des XV. Jahrhunderts im Besitze des SIEGMUND KRAFFT.[70]) Die Palmetten dieser Papierhandschrift sind also nach dem Psalterium von 1457 zu setzen. Der Irrthum über den Inhalt des Buches erklärt sich aus dem Anfange desselben: Man list im buch der kung ff.

Die Mannichfaltigkeit der Form ist durch das Colorit gehoben. Die Linien der Leisten, Ellipse und der Bänder sind gelb, die Palmetten abwechselnd grün und braun, die äussern Blumen wieder gelb gemalt.

Der Druck dieses Rahmens ist namentlich auf dem Grunde der Palmetten, wo viel schwarze Fläche erscheint, ziemlich griesslich, woraus mit Recht zu schliessen, dass die Form desselben aus Metall bestand. Unser Druck zeigt auf der untern Seite rechts nahe der Ecke einen Bruch.

Unser Bild ist auch noch in sofern merkwürdig, als es zeigt, dass Bild und Rahmen nicht zugleich gedruckt sind, sondern dass das Bild auf ein mit dem Rahmen bedrucktes Blatt eingedruckt ist. Verfolgt man nämlich die Randlinie unsers Bildes auf der rechten Seite von unten, so gewahrt man ganz deutlich, dass sie anfangs rechts von der Leistenlinie des Rahmens gesondert erscheint, später dieselbe berührt und deckt, endlich rechts von derselben sich ablöst und zwischen den beiden Linien, welche die innere Leiste des Rahmens bilden, bis zur Ecke hinaufläuft, während die innere Linie der Rahmenleiste links von der Randlinie des Bildes aufsteigt.



Das Papier hat das Wasserzeichen eines Ochsenkopfes, der eine Stange mit Stern zwischen den Hörnern trägt und besonders grosse Augen und Nasenlöcher zeigt. Der Druck in kräftiger schwarzer Farbe ist mit der Presse ausgeführt.

H. des Rahmens 10 Z. B. des Rahmens 7 Z. 8 L. Weite des Rahmens in der H. 7 Z. 9 L., in der B. 5 Z. 6 L. H. des Bildes 6 Z. 5 L. B. des Bildes 5 Z. $4\frac{1}{2}$ L. H. des Raumes unter dem Bilde 1 Z. $3\frac{1}{2}$ L. H. der Inschrift 9 L. (die Einfassung geht rechts etwas auseinander), B. der Inschrift 4 Z. 8 L.

70) Ueber die KRAFFTE sehe man JÄGER: Ulm im Mittelalter, Anhang.

No. 74.

Das jüngste Gericht.

(1469.)

Christus sitzt als Weltenrichter auf einem Regenbogen und stützt seine Füsse auf einen zweiten tiefer liegenden Regenbogen. Sein Haupt ist mit einer goldenen Glorie umgeben, deren goldener Rand, von einem mennigrothen Malteserkreuze mit schwarzen Keilen in den Armen gestützt wird. Das Haar ist gescheitelt und, wie es scheint, von einem Haarringe zusammengehalten; der Bart ist gespalten. Der Herr neigt das Haupt etwas nach der rechten Schulter und breitet die Arme aus, um die Nägelmale zu zeigen. Er ist mit einem weiten rothen, grüngefütterten Mantel angethan, welcher durch die Ausbreitung der Arme so weit geöffnet wird, dass man Brust und Unterleib und das um die Hüften gewundene Tuch sieht. Hände, Füsse und Seite zeigen die Wundenmale. An der linken Seite des Kopfes sieht man ein blosses Schwert, das wagerecht mit der Spitze nach Jesu linkem Ohre gerichtet ist. Aus dem rechten Ohre geht ein Lilienstengel hervor, welcher sich am Ende in drei Blumen theilt. Das Schwert ist das Zeichen der Verdammniss, die Lilie das Zeichen der Begnadigung. Der obere Regenbogen stützt sich links auf das flachgedeckte Gebäude der Himmelspforte, rechts auf die Oberkiefer des weit geöffneten Höllenrachens; der untere Regenbogen stützt sich auf Berge der Erde. Auf dem flachen Dache der Himmelspforte kniet Maria mit goldener Glorie, zum Herrn betend. Auf dem Höllenrachen steht ein Greis, Joseph, mit goldener Glorie, langhaarigem Leibrock und rothem glatten Mantel, der so umgenommen ist, dass er den Oberleib freilässt. Auf der Erde ist links die offene Himmelspforte, zu welcher fünf Stufen hinaufführen. Ein Pabst, ein Cardinal, ein Bischof und ein Mönch, ein Kaiser, ein König und zwei andere Laien gehen in dieselbe ein, doch will ein Teufel den letzten Laien zurückholen. In den offenen Höllenrachen rechts, aus welchem Flammen hervorschlagen, zieht ein Teufel an einer Kette, welche um die Verdammten, einen Pabst, zwei Könige und zwei andere Laien, geschlungen ist, in die Hölle. Ein Teufel treibt mit Fusstritten und Faustschlägen die Widerstrebenden hinein. In der Mitte des Hintergrundes der Landschaft steht ein dürrer Baum ohne Blätter. Unter der Himmelspforte ist die Hälfte eines Fensters im gothischen Style, aus demselben sieht ein Mann heraus und zeigt auf das Gericht. Es ist, wie die Unterschrift sagt: **Sophoinas** (Sophonias, Zephanja) jedenfalls mit Rücksicht auf die Prophezeiung des grossen Strafgerichts, welche sich bei ihm findet. Links sieht man gleichfalls in einem halben Fenster gleicher Form einen Mann mit goldenem Heiligenschein, welcher betrübt das Haupt nach

der rechten Schulter senkt und in der rechten Hand etwas hält, was wahrscheinlich ein Palmenzweig, Zeichen des Märtyrertodes, ist. Darunter steht Philippq. Die betrübte Miene scheint anzudeuten, dass Philippus, welcher laut Act. VIII, 6 mit so grossem Erfolge das Christenthum gepredigt und die unsaubern Geister des Teufels ausgetrieben hatte, was die Sage durch die Vertreibung der dämonischen Schlange in Hierapolis in Phrygien noch ausschmückte, über die Verdammniss der auf Christum Getauften grossen Schmerz empfindet.

Der Raum unter dem Gerichte, zwischen den beiden Fenstern, ist mit drei Zeilen Schrift ausgefüllt, deren jede mit zwei Linien eingefasst ist. Die Inschrift enthält zwei Gedanken; der erste in der ersten Zeile heisst: Afcēdam ad vos in iudicio et ero teftis velox, der zweite: Inde venturus eft iudicare vivos et mortuos ∵ Der leere Raum derselben Zeile hat die handschriftliche Jahreszahl: Ano lxviij Das Bild ist durch eine schwache und eine starke Linie abgeschlossen, die ungefähr 2 Linien von einander abstehen. Es ist in einen Rahmen eingedruckt, welcher aus vier Seiten zusammengesetzt ist. Jedes Seitenstück enthält am Ende eine Rosette in einem Viereck, welche das Eckstück im Rahmen ausmacht. Die Zusammensetzung dieser Stücke ist nicht ganz genau, so dass sie leicht erkennbar ist. Die Füllung der Seiten besteht hauptsächlich aus zwei hohl um einander gewundenen Bändern, von denen man die Oberseite in Form eines Paragraphzeichens § mit Seitenlinien und einer Reihe von Punkten in der Mitte, die innere Seite mit einer gezahnten, in der Mitte leeren Linie geziert findet. Unter dem Rahmen steht handschriftlich: Maria gotz mutt' hilff. Die Conception des Bildes ist ansprechend, der Ausdruck lebendig, die Zeichnung ziemlich gewandt und in der Darstellung minder schroff; aber der Schnitt ist ziemlich ungewandt. Die Gewandung ist ohne die schroff geknickten Falten, der Stoff der Kleider scheint noch weich zu sein. Das Unterkleid der Maria ist oben und in der Taille ganz anliegend, die Falten beginnen erst an den Hüften. Es zeugt dies für das zweite bis dritte Viertel des XV. Jahrhunderts, womit die Jahreszahl (14)68 stimmen würde. Das Colorit ist matt, das Roth fast rosa, das Grün sehr blass, nur die Mennige ist lebhaft. Das Blau ist Mineralblau. Der Rand ist blass kapergrün und blass rosenroth. Dies Alles stimmt nicht mit der schwäbischen Schule. Das Colorit hält auch die Contouren ziemlich sorgfältig ein. Wir schliessen hieraus, dass wir kein oberdeutsches Product vor uns haben. Die Fenster erinnern an die Formen der lateinischen Biblia Pauperum, und wenn wir Recht haben, indem wir diese Biblia Pauperum an den Niederrhein versetzen, so dürfen wir vielleicht auch unser Blatt für niederrheinisch halten. Ohne Wasserzeichen.

H. 9 Z. 10 L. B. 7 Z. 2 L.



HOLZSCHNITTE.

No. 75.

Christus unter der Kelter.

(1380 — 1390.)

Die Kelter besteht aus einem flachen oblongen Kasten, dessen rechte schmale Seite in mannshohe viereckige, oben durch eine starke Schwelle zusammengehaltene Säulen eingelassen ist. Zwischen dem Rande des Kelterkastens und der genannten Schwelle befinden sich in gleichmässigen Abständen drei Querriegel, welche in beide Säulen eingesetzt sind. An der andern schmalen Seite der Kelter, welche den eben beschriebenen, durch Schwelle und Riegel verbundenen Säulen gegenüber liegt, steht in der Mitte eine hohe Säule, die ein Schraubengewinde hat. Durch sie und die in den gegenüberstehenden Säulen eingesetzten Querriegel wird die Kelter gebildet. Es liegt nämlich von den zwei Säulen rechts bis auf die Säule links eine starke Pfoste, welche rechts unter einem der Riegel eingezogen, und links mit einem runden Loche versehen, auf die Schraubensäule so gesetzt ist, dass diese durch das Loch der Pfoste über dieselbe emporragt. An dieser Stelle ist auf die Schraubensäule eine vierarmige Schraubenmutter aufgesetzt, wodurch die rechts durch den Riegel festgehaltene Pfoste herabgeschraubt wird und den unter ihr befindlichen Gegenstand, hier Christus, presst. Christus, mit dem Gesichte gegen die Schraube gewendet, steht im Kelterkasten und sucht die auf seinen Rücken und Kopf pressende Pfoste, mit beiden Armen sehr angestrengt von sich abzuhalten. Hinter der Kelter steht ein Kreuz, welches an den Enden seiner beiden Arme von den obern Theilen der Kelter verdeckt wird. Es steht aber nirgends mit der Kelter in organischer Verbindung, was besonders auf der linken Seite bemerkbar ist, wo der Arm über die Ecke des Kelterkastens hinausragt, ohne durch eine Brechung mit der Schraubensäule sich in Verbindung zu setzen, und deutet offenbar nur an,

dass das Kreuz, an welchem Christus starb, die Kelter war, welche das Blut Christi, den Wein des Nachtmahles, auspresste. Am Boden der Kelter ist eine viereckige Rinne, welche das gekelterte Blut Christi in den Kelch leiten soll. Herausfliessendes Blut ist nicht zu bemerken. Christus ist unbekleidet, hat aber um sein Haupt einen Schappel, jedoch keine Glorie. Der Scheitel des Haares ist deutlich angegeben. Um die Hüften trägt er ein faltiges Tuch, das ihn schurzartig bis zu den Knieen bedeckt. Die Zipfel des Tuches hängen frei bis an die Kniee herab.

Die Linien der Zeichnung sind kräftig, der mit dem Reiber und sehr schwarzer Farbe bewirkte Druck scharf. Das Colorit ist auf dem sehr vergelbten Papier schwer zu erkennen, doch erscheinen die Kelter und der Kelch mit Ausschluss des rosenrothen Bodens des Kelterkastens, gelbbraun; das lange gescheitelte Haar, der Schappel und der ungetheilte Bart dunkelbraun; der Körper ist noch etwas röthlich. Eine starke Linie fasst das Bild ein.

Der Ursprung ist unklar. Die Entstehungszeit möchte nach dem Mangel einer Glorie, nach dem bis zu den Knieen reichenden Schurze und nach der Form des Kelches, die ganz der einfachen von Theophilus Presbyter vorgeschriebenen Form entspricht, und nach der hageren schlanken Figur Jesu zu schliessen, in die zweite Hälfte, mindestens in das letzte Viertel [71]) des XIV. Jahrhunderts fallen. Offenbar gehört unser Bild zu den ältesten Erzeugnissen der Xylographie. Das Bild ist auf der linken Seite ziemlich defect. Ohne Wasserzeichen.

H. 9 Z. 10 L. B. 6 Z. 9½ L.

No. 76.

Christus im Garten Gethsemane.

Zwei Fragmente. (1420—1430.)

Das erste Fragment bildet einen Querstreifen, breit 7 Z. 2 L., hoch 1 Z. 4 L., und enthält in rother Tinte die Worte kräftig geschrieben:

Johannes Weydenbalch.

Criſtofere ſancte virtutes ſunt tibi tante
Qui te mane videt nocturno tempore ridet
Nec falſum cedat nec mors ſubitanea ledat
Tu ſolus in ſanctis tenes p̧ nomen (=praenomen) gigantis

Das zweite Fragment besteht aus dem linken Theil eines Holzschnittes und bildet einen Langstreifen, von welchem unten vom Bilde abgeschnitten ist, hoch

71) Passavant, Peintre-Graveur, T. I, p. 24 et 32, No. 20: La draperie est traitée dans la manière du XIV[e] siècle.

9 Z., breit 1 Z. 6 L., hat oben etwas verschnittene und darum unleserliche Schrift von rother Farbe, aber von anderer Hand als das erste Fragment. Dasselbe enthält die schlafenden Jünger aus einer Darstellung von Christus im Garten Gethsemane. Denn im Hintergrunde sieht man einen aus Wieden geflochtenen Zaun, vor demselben einen Baum. Im Vordergrunde sieht man zwei schlafende Männer mit Glorien, einen vor dem anderen, und vom dritten Manne den Mantel und einen Theil vom Reife der Glorie. Die Farben sind die von Augsburg oder Ulm, glänzend saftroth, spahngrün, schiefergrau etc.

Das Papier ist das in Schwaben während des XV. Jahrhunderts häufige. Der Druck ist mit schwarzgrauer Farbe ausgeführt.

Die engen Aermel der Unterkleider und die dicht am Schädel aufliegenden Haare deuten auf die ersten Zeiten des XV. Jahrhunderts. Diesem widersprechen die krummen Haken der Falten nicht, welche in dem weichen Kleiderstoffe bedingt sind. Wir haben daher dieses Fragment in die Zeit von 1420—1430 gesetzt.

No. 77.

Maria im Brustbild mit dem Kinde, welches die Mutter liebkoset.

(Um 1430.)

Maria erscheint als halbe Figur mit langen offenen, auf den halben Rücken herabhängenden Haaren, aus welchem einzelne Locken sich erheben. Sie trägt eine aus Blattgold dargestellte, mit rothen und blauen Steinen besetzte Krone; ihr Haupt ist mit einer blassrothen, mit einem Reifen von Blattgold eingefassten Glorie umgeben und sie selbst mit einem blassrothen, blaugefütterten, mit goldenen Spitzen besetzten, unter dem Halse mit einer aus Blattgold dargestellten knopfförmigen Broche zusammengehaltenen Mantel bekleidet, welcher an einigen Stellen ein blassbraunes Unterkleid durchsehen lässt. Dieser Mantel fällt in schönen leichten Falten vom rechten und vom linken Arme, von welchen beiden er gehoben wird, geschmackvoll herab. Maria hält das nackte Christuskind in den Armen und beugt sich nach demselben herab. Am Zeigefinger und am kleinen Finger der rechten, sowie am Daumen der linken Hand hat Maria einen goldenen Ring. Das Kind hat eine Glorie, deren nach innen ausgezackter Reif durch ein Kreuz gestützt wird, dessen Arme durch drei Stäbe gebildet sind, wovon der mittelste scepterförmig gradeaus geht, die Seitenstäbe arabeskenartig sich ausbiegen. Ein blauer Schein umgiebt das Haupt des Kindes. Ein rother Perlenschmuck mit einer in Gold gefassten lilienartigen

Koralle hängt am Halse des Kindes. Die Luft ist oben blau und geht in Weiss über. Ein rother mit zwei schwarzen Linien schattirter Rahmen, dessen Ecken eine goldene viereckige Rosette haben, umgiebt das Bild.

Die Zeichnung ist correct, der Schnitt in kräftigen Linien ausgeführt, der Druck mit schwarzer Farbe scharf, wahrscheinlich mit der Presse bewirkt, das Colorit sorgfältig, besonders die Schattirung in Abstufung und Verlaufen der Farben, aber der Ausdruck in den Gesichtern ist ziemlich hart.

Passavant, *Peintre-Graveur,* T. I, p. 33, No. 23, sagt zwar über unser Bild: *Le jet arrondi des draperies et les formes pleines du nu, ainsi que les simples contours, sans indication d'ombre, démontrent que cette gravure appartient aux premières années du XVe siècle.* Wir können uns diesem Urtheile nicht ganz anschliessen, weil insbesondere die farbige Schattirung der Falten, die Colorirung der Luft und der ausgeführte farbige Rahmen eine spätere Zeit anzudeuten scheint, glauben indess dem Urtheile Passavant's in so fern näher treten zu können, als wir unser Bild für eine Copie eines Gemäldes eines wunderthätigen Marienbildes aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts halten, dessen Eigenthümlichkeiten der Formschneider in der Copie beibehielt. Wir glauben das Bild nicht früher als etwa ins Jahr 1430 setzen zu können.



Wo das Bild entstanden sei, lässt sich natürlich nur vermuthen. Die Art des Schnittes, die kräftigen Linien und die sanften Umbiegungen der Falten, sowie der zinnoberfarbige Rahmen lassen auf Ulm oder Augsburg schliessen, während das matte Blau des Mantels an den Niederrhein erinnert.

Das Wasserzeichen ist ein roher Ochsenkopf mit Stange zwischen den Hörnern, deren Spitze nicht zu erkennen ist.

H. 12 Z. 4 L. B. 9 Z. 4 L.

No. 78.

Maria im Brustbild mit dem Christuskinde an der Brust.

(Um 1430.)

Maria im grauen faltigen, aber nicht gegürteten Unterkleide mit gelbem Besatze am Stehkragen, der sich zuknöpfen lässt, und mit purpurrothem Mantel, welcher ringsum einen breiten verzierten gelben Besatz hat, hält in der rechten Hand ein Crucifix, in der linken das nackte Kind, welches die Brust der Mutter mit beiden Händen umfasst und sich nährt. Das Haupt der Maria, von welchem

die auf der Stirn gescheitelten langen Haare rückwärts glatt zurück gekämmt sind, ohne Puffen über dem Ohre zu bilden, ist mit einer purpurrothen Glorie umgeben, welche einen breiten gelben Rand hat. Die Glorie Jesu ist ebenfalls purpurroth, hat aber einen grünen Rand; das Kreuz in der Glorie ist aus drei kurzen Palmenzweigen gebildet. Der Gekreuzigte am Crucifix hat eine purpurne Glorie, einen grünen Schappel, den Schurz um die Hüften so gewunden, dass vorn ein Zipfel herabhängt, den rechten Fuss auf den linken genagelt und Blutverlust an Händen, Füssen und rechter Seite. Unter dem Crucifix zeigt sich noch Kopf und Brust eines weiblichen Bildes, welches einen Apfel in der Hand bis zur Höhe des Gesichts hält. Die Tracht, besonders die glatten Haare weisen auf das Ende des ersten und den Anfang des zweiten Drittels im XV. Jahrhundert, das Colorit spricht für Augsburg und Ulm. Die Druckfarbe ist blauschwarz und scheint mit der Presse bewirkt. Das Papier hat kein Wasserzeichen, aber die Textur, als ob es mit Filz gepresst wäre.

Der ganze untere Theil des Bildes ist bis nahe an die Füsse des Christuskindes weggeschnitten und ebenso fehlt durch Abschnitt Einiges oben und an der linken Seite der Darstellung.

H. 6 Z. 6 L. B. 5 Z.

No. 79.

St. Johannes Evangelista mit Schlangenkelch.

(Um 1430.)

St. Johannes, nach rechts gewendet, hält mit der rechten vom Mantel bedeckten Hand einen Kelch, aus welchem sich eine Schlange erhebt. Die linke Hand, von welcher der Ringfinger und der kleine Finger eingebogen sind, hebt er gegen die Schlange, die er zugleich ansieht. Der Heilige hat sehr volles, bis zum Nacken reichendes Haar und ist bekleidet mit einem am Halse ohne Kragen abschliessenden Unterkleide sowie mit einem weiten, blau gefütterten, übrigens in Farbe unbestimmbaren Mantel, welcher ohne Kragen und ohne Halt nur leichthin über die Schulter gehängt ist. Die Gewandung auf diesem Bilde ist von ungewöhnlicher Weichheit und Leichtigkeit, so dass sie von andern deutschen Bildern entschieden abweicht; der Schatten ist genügend durch eine leichte Schraffirung angegeben. Die Linien sind fein und scharf wie mit der Feder gezeichnet, der Druck, wahrscheinlich mit der Presse bewirkt, ist mit braunschwarzer Farbe deutlich ausgeführt. Die Fülle des Gewandes und die Weichheit und Rundung der Falten lassen die Zeit der Entstehung um die Mitte der ersten Hälfte des XV. Jahr-

hunderts annehmen. Ueber den Ort der Entstehung lässt sich bis auf Weiteres nichts sagen. Das Colorit ist matt und bis auf Lasurblau und Zinnoberroth am Munde Johannis verblichen. Es war früher mit einem Rande auf vier Seiten umgeben, welcher oben auf den langen Seiten abgeschnitten ist, man kann daher das Bild nur ohne Rahmen messen. Das Papier ist kräftig, doch ohne Wasserzeichen.

H. 4 Z. 6 L. B. 2 Z. 5 L.

No. 80.

Die Waffen Christi mit Ablassbrief.

(Um 1430.)

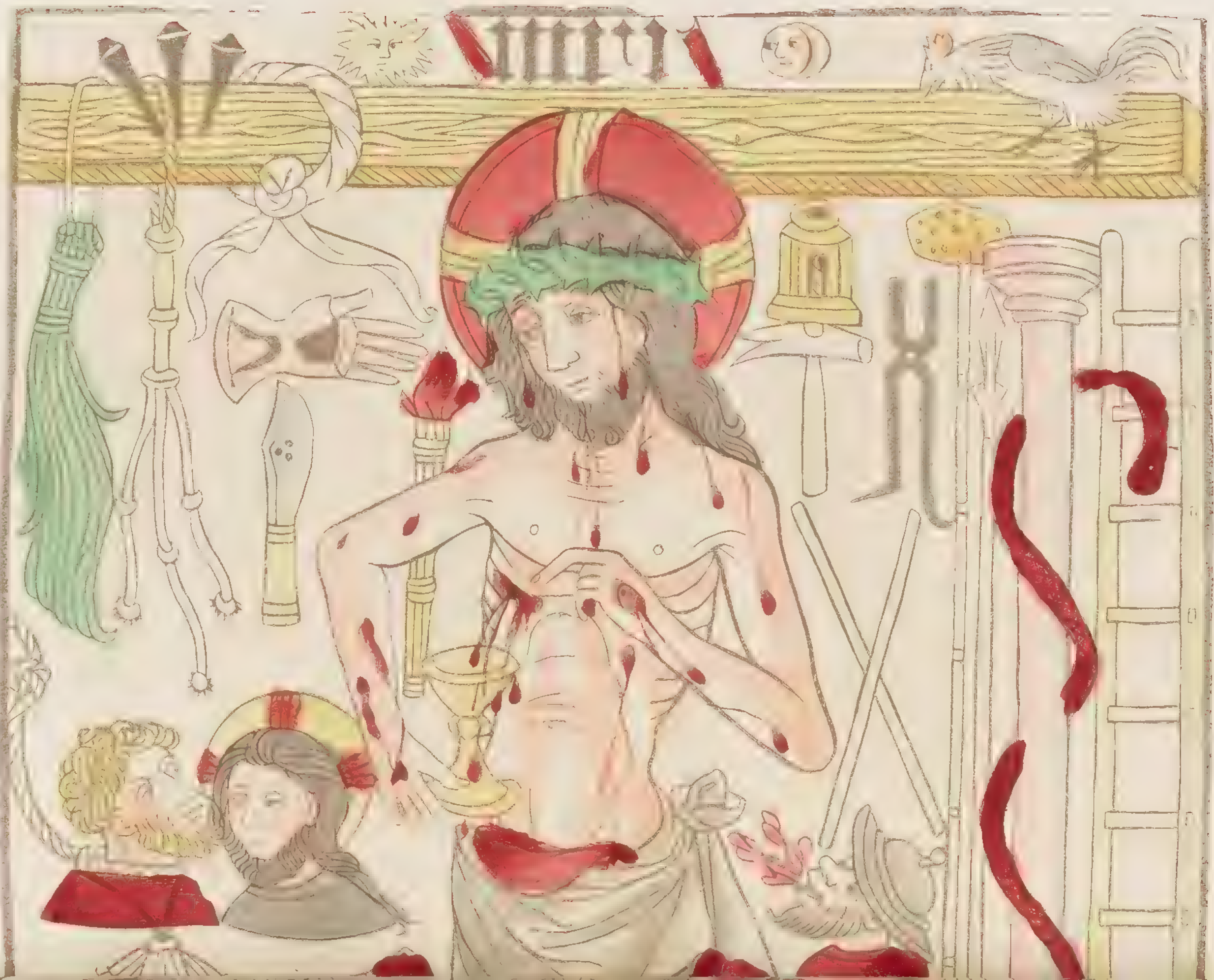
Das vorliegende Blatt enthält die grösste und reichste Composition dieser Art in unserer Sammlung, und ist nicht ohne eigenthümliches Interesse. Wir machen auf Folgendes aufmerksam. Der Erlöser hat einen Nimbus, dessen Scheibe roth und dessen Kreuz gelb ist. Die rothe Farbe bedeutet die Leiden [72]) und die gelbe Farbe die Herrlichkeit und Hoheit. Um das Haupt hat sich das Schappel zur Dornenkrone entwickelt; aus der Seitenwunde fängt der Herr das Blut in einen Abendmahlskelch auf und deutet mit der Linken auf die Vergebung und Versöhnung, die aus dem Blute kommt. Hinter Jesu sieht man das Kreuz, ein Antoniuskreuz, mit dem Schriftbande in der Mitte, **inri**, neben demselben Sonne und Mond mit Gesichtern en face. [73]) Links oben sieht man die drei Kreuzesnägel, Ruthe und Geissel und das Schweisstuch, das Jesu um das Haupt gebunden war (Joh. 20, 7). Rechts steht der krähende Hahn (Math. 26, 74). Es folgen nun von oben nach unten die Gegenstände, welche mit den Leiden Jesu in Verbindung stehen, und zwar links zunächst eine Hand in einem Handschuh, welcher auf der innern Seite im Handteller einen Ausschnitt hat, damit man die Finger aus dem Handschuh ziehen kann, ohne diesen ganz abzulegen. [74]) Es ist die Hand des Dieners, der Jesu einen Backenstreich gab (Joh. 18, 22). Dann folgt das Messer, womit die Kleider Jesu getheilt wurden (Joh. 19, 23. 24). [75]) Daneben die Fackel, welche man an-

72) Am Kreuze trägt Jesus in alter Zeit einen rothen Rock. Vgl. Legis-Glückselig, Christus arch. S. 145 und unsern Metalldruck des XII. Jahrhunderts. Didron, Iconographie chrét. S. 282. La chair est rouge etc.

73) Ebenso in den Gebetbüchern, gedruckt Paris, Thielman Kerver, 1510, Bl. K. VIII, rect., und Röm. Brevier, Venedig 1518. Bl. 303 b.

74) Als die Handschuhe und Rockärmel noch aus einem Stücke bestanden (XII. und XIII. Jahrh.), war diese Vorrichtung unentbehrlich. Man sieht sie bei Hefner von Alteneck, Trachten des Mittelalters, Bd. I, häufig an betenden Rittern auf Grabsteinen, wo die Handschuhe zurückgeklappt erscheinen.

75) Das Messer wird bei Johannes zwar nicht erwähnt, man schloss aber aus dem Umstande, dass die Kleider Jesu in vier Theile zerlegt worden waren, und daraus, dass man den Rock, weil er ungenäht war, nicht zertheilte, auf den Gebrauch des Messers bei der vorausgegangenen Theilung der Kleider in vier Theile.



Wer dis gebet spricht mit andacht der het als manigen tag aplas als manig wunden vnser herr ihs xps het empfangen durch vnsern willen. Herre ihu xpe Ich ermane dich dines gotlichen volkummen mess. vnd dines guten willen. Vn diner gutten ler. vnd diner vnuerdrossen demutikeit vn din demutigen gehorsami. vn diner ewigen wisheit. Vnd diner barmherczikeit mit der Du hast dich in der herre durch den grossen erbarmherczikeit. Das du alles das an mir volbringest [illegible] das ich loblich lige in der ewikeit. Vnd mir miltlich helfen wellist Amen

gezündet hatte, um Jesum zu fangen (Joh. 18, 3). Darunter zwei Brustbilder, Judas mit dem Stricke um den Hals und den vollen Beutel vor der Brust, welcher Jesum verrätherisch küsst (Matth. 26, 49). Judas' Selbstmord (Matth. 26, 5), Beutel (Joh. 12, 6: er war ein Dieb und hatte den Beutel und trug, was gegeben ward). Seine Haare sind lockig und sein Rock roth, weil er Leiden bereitet. Neben ihm der Kopf Jesu, hier mit gelber Glorie und rothem Kreuze; die Farben sind wohl gewählt, weil Jesus hier erst am Anfange seiner Leiden steht, darum das Roth untergeordnet. Sein Haar ist nicht dunkelbraun, wie auf andern, wahrscheinlich Augsburger Bildern, sondern schiefergrau. Es ist sorgfältig getheilt. Von der Mitte der Stirn ist ein Theil der Haare rückwärts gekämmt und deckt die Stelle, wo sich die andern Haare in langen Locken zu beiden Seiten senken. Diese Ordnung im Haar ist im Hauptbilde Jesu nicht wahrnehmbar, weil die Leiden alle Schönheit vernichtet haben. Sein Rock hat die traditionelle graue Schieferfarbe. — Ferner sieht man die Hand, welche dem Judas 30 Silberlinge aufzählt (Matth. 26, 15). Darunter erscheint die Grabkiste[76]), in derselben 3 Würfel, womit die Kriegsknechte über den Besitz des auf dem Rande der Grabkiste liegenden Rockes Jesu würfelten (Joh. 19, 24). Am Rande der Grabkiste steht m ıchíl.[77]) Dasselbe Wort

76) Die Grabkiste ist bekanntlich unhistorisch; das Grab Jesu war eine in den Felsen gehauene Grabkammer (Matth. 27, 60. Marc. 15, 46.), wie die sogenannten Gräber der Könige bei Jerusalem und die Gräber der Könige in Egypten.

77) Bei Passavant, Peintre-Graveur, I, p. 45 steht irrthümlich M. Ichil, p. 35 hat Passavant das Richtige gegeben, doch ist der Punkt auf i falsch. Sollte es vielleicht den Namen des Holzschneiders Michel (Michael) bedeuten? Ueber den Holzschnitt in Spencer's Besitz, die heilige Brigitta darstellend, sagt Ottley in seinem Werke: An Inquiry into the origin and early History of Engraving. V. I, p. 86 und 87: Besides the small cuts, however, the old artists of Germany and the Low Countries engraved devotional subjects of larger dimensions. One of these, *bearing every mark of high antiquity,* I am enabled to present to the reader by favour of the Right Hon. the Earl Spencer, K. G. who possesses the original, and has most obligingly permitted it to be copied for the present work.

By the inscription over the head of the figure, which is nevertheless, in part, unintelligible, being a good deal rubbed, we discover that it was intended to represent St. Bridget, who is seated writing. The figure evinces itself the work of an *artist of no mean talents:* the proportions are good; the attitude is easy and natural; and the folds of the drapery are marked with intelligence, and well cast. The face and hands are expressed with few lines, but in a masterly manner. On the other hand, the total absence of every principle of perspective, in the bench upon which St. Bridget is seated, and the desk which supports her book, is very remarkable; and gives to the entire composition an effect not very unlike that of the figures of the Evangelists, sometimes found in manuscripts of the very early centuries. It has, by the bye, a good deal of resemblance to the Greek drawing of St. Luke, engraved in my „Italian School of Design."

Upon the whole, I am inclined to consider this engraving as the production *of an artist of the Low Countries (where a better style prevailed in the fourteenth and fifteenth centuries, than was common, in those times, in Germany,)* and of a date not later than the close of the fourteenth century: since, after that period, an artist, who was capable of designing so good a figure, could scarcely have been so grossly ignorant of every effect of linear perspective, as was evidently the case with the author of the performance before us. I shall leave the partisans of Lawrence Janszoon, or Coster, to make what they can of the armorial bearings introduced in one corner of this ancient engraving. Lawrence bore the same arms, but with the addition of a bar of bastardy and a lambel, as appears by a seal given in Meerman. The lion in the print of St. Bridget is tinted yellow, and half the shield (that part of it which is under the animal's feet and belly) is of a dark crimson: but I think no conclusion as to the proper blazoning of the arms, can be drawn from this circumstance; as the print appears to have been coloured without the smallest degree of care.

„Ces armoiries" says Jansen, „de l'Invention de l'Imprimerie" (p. 53) speaking of Coster's seal, of which

finden wir an dem Holzschnitte der heiligen Brigitta von Schweden, welcher im Besitze des Earl Spencer sich befindet und von dem in Ottley's Inquiry, T. I, p. 86, ein Facsimile gegeben ist.

Rechts sehen wir eine Laterne, bei Jesu Gefangennehmung (nach Joh. 18, 3 μετὰ φανῶν καὶ λαμπάδων) verwendet. Darunter den Hammer, womit man die Kreuzesnägel einschlug, und die Zange, womit man sie auszog; unter diesen die Stäbe, womit man Jesu die Dornenkrone auf das Haupt drückte. Diese Gegenstände werden in den Evangelien nicht erwähnt. Darunter ein Kopf, welcher Jesum anspeit (Marc. 15, 18). Er hat eine aufgestülpte Nase, Zeichen der Hässlichkeit und Gemeinheit, und einen Judenhut, Zeichen des Hasses gegen Christum. Sodann treffen wir auf das Schwert, mit welchem Petrus dem Malchus das Ohr abhieb (Joh. 18, 10), zugleich Symbol des christlichen Märtyrerthums, anlehnend an Matth. 26, 51 f. Endlich bemerken wir noch auf dem Fussboden ein Becken, über demselben zwei Hände, auf welche durch eine Hand aus einem Kruge Wasser gegossen wird. Es sind dies die Hände des Pilatus, welcher nach der Preisgebung Jesu zum Zeichen seiner Unschuld vor dem Volke die Hände wusch (Matth. 27, 24).[78])

An der Seite finden wir noch das Rohr mit dem Essigschwamm, womit Jesus getränkt wurde (Matth. 27, 48); den Speer, womit er in die Seite gestochen wurde (Joh. 19, 34); die Säule, an welche Jesus der Tradition nach mit dem Stricke gebunden worden sein soll, als ihn Pilatus geisseln liess (Joh. 19, 1); endlich die Leiter, welche man anlegte, als man Jesu Leichnam herabnahm (Joh. 19, 38), sie wird ebensowenig wie die Säule in den Evangelien erwähnt.

Unter dem Bilde steht in sechs Zeilen folgender Text: Wer dis gebet ſpricht

he also has given a copy, „qui sont celles de la famille du fils puîné d'un des premiers comtes de Hollande, ont été portées par quelques-unes des plus illustres maisons de ce pays, telles que celle de Brederode, de Teylingen, de Langerack, de Soutelande, et de Warmont“ etc. It is possible that the same arms might have been borne by some town or monastery in the Low Countries, where the print, perhaps, was published.“

Herr Ottley, ein warmer Verfechter der Coster-Erzählung, begeht in Obigem aus Unkenntniss der deutschen Sprache den Irrthum, gerade das Gegentheil von dem zu beweisen, was zu beweisen er beabsichtigt. Das so emphatisch gepriesene Blatt der heiligen Brigitta in Earl Spencer's Besitz ist nicht das Werk „of an artist of the Low Countries (where a better style of art prevailed in the fourteenth and fifteenth centuries, than was common, in those times, in Germany)“, sondern ein rein deutsches Product, wie die Inschrift: o brigita bit got fir vns, für einen Jeden, welcher die deutsche Sprache versteht, klar ausspricht. Das Blatt ist übrigens, wie jeder Kenner sich überzeugen wird, nicht „at the close of the fourteenth century“, wozu es Herr Ottley, als früheres Erzeugniss der Low Countries, stempeln möchte, entstanden, sondern im zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts. Man sieht, wohin Parteilichkeit und Unkenntniss führt. —

Nun fordert Herr Ottley, bezüglich des Wappens auf diesem Holzschnitte, die „partisans of Lawrence Janszoon, or Coster“ auf „to make what they can of the armorial bearings introduced in one corner of this ancient engraving“. Was die Herren in dieser Hinsicht zu leisten vermögen, ist aus der Coster-Angelegenheit genügend bekannt und ihrer Virtuosität in solchen Dingen würde es allerdings demnach nicht schwer fallen, ein neues Coster-Histörchen zu Tage zu fördern und aus diesem Wappen der Krone Schwedens zu deduciren, dass ihr Erfinder der Buchdruckerkunst, der arme Küster, nicht nur den berühmtesten Grafengeschlechtern Hollands angehöre, sondern zugleich aus königlich schwedischem Geschlecht stamme und die heilige Brigitta zu seinen Ahnen zähle.

78) Die Römer wuschen sich die Hände, wie noch heute viele Südländer, indem sie sich von einem Sklaven Wasser zugiessen liessen.

mit andacht der het als mengen tag aplas als menig wonden [1]) vnſer herr / ihs̄ xp̄s het enphangen durch [2]) unſern willen :· Herre ihū xpſe Ich ermanen dîch dînes gőtlichen / volkomnen rates . vnd dines gūiten willen. Vn diner gūtten ler. Vnd dinef unuerdroſſen dinſtes / vn̄ dín demutigē gehorsamî . vn dîner ewigē wiſheít: Vnd diner ymerwerenden warheit. Un̄ / bit dîch lieber herre durch dîn groser barmhertzigkeit. Das du alles das an mîr volbringeſt dʒ (daſs) es dir loblich ſige [3]) īn der ewikeit Vnd mir troſtlich ſige in dirt zît Amen ·:· ·:·

Charakteristisch ist der senkrechte Strich am t. Die Sprache dieser Unterschrift ist alemannisch, namentlich an dem „gehorsamî" und dem „ſige" kenntlich.

Die Zeichnung unseres Bildes ist frei und ungezwungen, der Schnitt ist, wenn auch nicht besonders fein, doch sicher und gewandt. Der Druck, welcher mit dem Reiber ausgeführt ist, ist nicht ganz gleich. Manche Parthien, z. B. die Grabkiste und der Rock, sowie die Unterschrift sind scharf und dunkler, die rechte Seite jedoch ist etwas schwach und blässer. Die Druckfarbe verändert sich vom kräftigen Schwarz bis zum blassen Schwarzbraun. Das Colorit ist nicht besonders sorgfältig, aber die Farben sind ungemein frisch, namentlich das Saftroth; es hält in schönem Purpurroth die Mitte zwischen dem bläulichen Roth auf Ulmer Blättern und dem Roth Augsburger Blätter, welche sich dem Scharlach nähern. Die Blutstropfen sind etwas bräunlichroth. Eigenthümlich ist das Schiefergrau der Haare und des Bartes Jesu, und das etwas mehr blaue Grau der Kleidung.



Durch die Sprache und durch das Colorit wird es in das südwestliche Gebiet von Deutschland, Schwaben oder in die nördliche Schweiz gewiesen.

Die Zeit der Entstehung lässt sich aus Folgendem bestimmen. Die von der Stirn aufwärts gekämmten Haare am Brustbilde Jesu, die nur leicht gekrümmten Falten am Lendenschurze Jesu, der Mangel an Hakenfalten am Rocke Jesu, auch die flache Form des Kelchgefässes weisen auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts zurück.

Das Papier, worauf das Bild gedruckt ist, ist kräftig. Das Wasserzeichen ist eine Waage, deren Balken und Schalen von einem Kreise eingeschlossen sind.

H. 15 Z. 4 L. B. 10 Z. 3 L.

1) der hat so viele Tage Ablass, als unser Herr Wunden empfangen hat.

2) um unsertwillen.

3) sei.

No. 81.

Mariae Verkündigung.

Dieses interessante Blatt haben wir unter dem Parallelbilde No. 18 der Metallschnitte bereits eingehend besprochen.

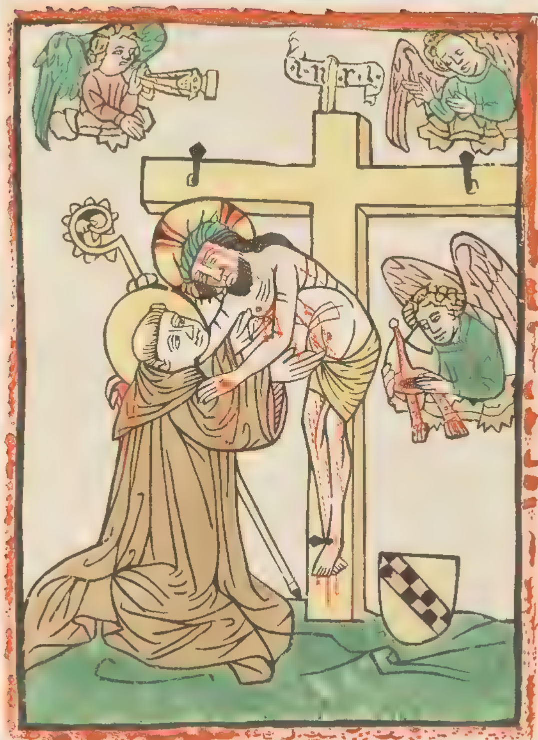
No. 82.

St. Bernhard's Vision.

(Um 1440.) Vergl. Metallschnitt No. 32.

Unser Holzschnitt stellt dar, wie St. Bernhard von Jesu am Kreuze umarmt wird. Die Stellung der Hauptpersonen ist ganz dieselbe wie auf dem Metallschnitte gleichen Inhalts, aber die Gruppe ist reicher. St. Bernhard hat im linken Arme das Pastorale, dessen Krümmung von aussen mit gothischen Giebelblumen besetzt ist, und dessen inneres Ende in ein Kleeblatt endet. Der Rock St. Bernhard's ist sehr weit, mit weiten Aermeln, und fliesst auf dem Fussboden in breite weiche Falten. In der Länge des Rockes erscheinen die Anfänge der Knickfalten. Das Kreuz hat zwei gleiche Arme mit je einem Nagel; das Schriftband mit i. n. r. i. steckt in einer Klammer auf der linken Seite des Kreuzkopfes. Das Kreuz steht in blosser Erde. Rechts neben demselben frei aufgerichtet steht das Wappen der Abtei Kaiserheim auf einem oben horizontal, unten kreisrund abgeschlossenen Schilde. Unter dem Kreuzesarme rechts schwebt in Wolken ein Engel in halber Figur sichtbar, welcher eine Bischofsmütze in beiden Händen trägt. Oben in jeder Ecke schwebt ebenfalls in Wolken und nur in halber Gestalt sichtbar ein Engel, von denen der auf der linken Seite das Rauchfass schwingt, während der Engel rechts, die Arme halb ausgebreitet und erhoben, auf die Umarmung niederblickt. Die Zeichnung ist correct und in den Hauptpersonen, namentlich im St. Bernhard, ausdrucksvoll, während der Schnitt, besonders in den Nebenfiguren, etwas hart ist. Jesus ist alt und leidend dargestellt. Das Colorit ist sorgfältig. Die Haare und der Rock St. Bernhard's und die Wolken sind blass nussbraun; Haare und Bart Jesu schwarzbraun, der Schurz Jesu, die Glorien, das Kreuz, die Haare, der Engel und das Feld des Schildes sind blass ockergelb. Die Flügel der Engel rechts, das Kleid des Engels links und das Futter im Rocke St. Bernhard's sind rosenroth; die Kleider der Engel rechts und die Flügel des Engels links, die Dornenkrone und der Fussboden sind spahngrün. Das Incarnat ist blass zinnoberroth schattirt; das Blut von der Dornenkrone, von den fünf Wunden über den ganzen Körper und über den obern


gracia plena


i·n·r·i·

Theil des Rockes St. Bernhard's geträufelt, die Kreuzesränder der Glorie, die Ränder und Infuln der Bischofsmütze, endlich der Rand des Bildes sind dunkelzinnoberroth.

Das weite in fliessende Falten endende Gewand St. Bernhard's und die locker geflochtenen Haare der Engel deuten gegen das Ende des zweiten Viertels des XV. Jahrhunderts; die Farben sind schwäbisch, können aber in der Abtei Kaisersheim bei Donauwerth, welche durch das Wappen als Heimath des Bildes bezeichnet wird, mithin an der Grenze von Schwaben leicht Eingang gefunden haben. Das Wasserzeichen, nur zur Hälfte sichtbar, ist der grosse Ochsenkopf. Ueber den hier behandelten Gegenstand haben wir bei Metallschnitt No. 32 gesprochen. PASSAVANT, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 22, sieht irrthümlich St. Benedict, stimmt aber übrigens mit uns überein.



H. 5 Z. 10 L. B. 4 Z. 2 L.

No. 83.

Christus im Garten Gethsemane.

(Um 1440.)

Der Heiland in langem, schleppendem Kleide betet knieend mit aufgehobenen zusammengelegten Händen: **pater si possibile est aufer a me calicem hunc** (Matth. 26, 39) — Worte, welche auf einem Spruchbande stehen, das sich von der Brust Jesu aufwärts über die Glorie und dann abwärts über den Rücken bis zu den Knieen herabzieht. Jesus ist nach dem auf der linken Seite des Bildes stehenden Felsen gewendet, an dessen oberstem Theile am linken Rande der Kelch steht. Ueber dem Kelche streckt sich aus einer Wolke die Hand Gottes. 79) Sie ist von einer Glorie umgeben, welche von einem Malteserkreuze, dessen Arme einen schwarzen Keil haben, gestützt wird. Um die Glorie läuft ein Schriftband mit den Worten: **Sis fort / agone.** Im Vordergrunde vor dem Felsen sitzen die drei schlafenden Jünger scheinbar in unmittelbarer Nähe Jesu. Im Garten, welcher mit einem Zaun umgeben ist, der aus Wieden besteht, die abwechselnd sich kreuzend um Pfähle geflochten sind, stehen Pflanzen, Blumen und zwei Bäume, welche ziemlich geschlossene Kronen und rohe zackige Stämme haben. Die Zeichnung ist roh und unbeholfen. Der Fels erscheint wie eine aus vier Platten zusammengesetzte Treppe. Die Wolken haben die Form von ziemlich roh gezeichneten Weinblättern, die auf- und abwärts gekehrt sind. Die Köpfe der Figuren

79) Ueber die Form der Hand Gottes vgl. TWYNING, Symbols and Emblems, Taf. I. u. II. OTTE, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie, S. 271.

sind ohne Ausdruck. Die Haare sind bei Jesu und einem der Jünger gescheitelt und die mittelsten sind aus der Stirn rückwärts in den Scheitel gekämmt, bei Johannes sind sie leicht geflochten. Die Unterkleider der Jünger haben eng anschliessende Aermel, der Mantel des vorn sitzenden ist mit einer runden Broche zusammengehalten. Die Falten der Kleider sind ziemlich weich. Der Schnitt ist sicher und fest. Die Linien sind bestimmt und kräftig und doch nicht zu stark. Die Druckfarbe kräftig schwarz, der Druck auf starkem Papier ohne Wasserzeichen mit dem Reiber bewirkt. Das Colorit ist lebhaft, aber roh. Carmoisinroth sind die Glorie Jesu, der Aermel der Hand Gottes, der Felsen, einige Blumen, das Unterkleid Johannis und der Mantel Jacobi. Die Baumstämme, Kelch und übrigen Glorien sind gelb, Johannis Mantel, Bäume und Gräser sind gelbgrün. Petri Mantel und Jacobi Unterkleid sind graubraun, Christi Rock und der Zaun sind hellgrau und in den Falten und Biegungen dunkel schattirt. Gesichter und Hände sind blass-, die blutigen Schweisstropfen dunkel-zinnoberroth. Christi getheilter Bart und gescheiteltes Haar sind braunschwarz. Die Buchstaben der Spruchbänder sind gothische Minuskeln, wie sie in der Schrift seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts gebraucht werden.

H. 7 Z. 3 L. B. 4 Z. 8 L.

No. 84.

Christus am Kreuze.

(Um 1440.)

Der Erlöser hängt todt am Kreuze, das linke Bein auf das rechte genagelt. Seine Gestalt ist sehr mager, seine Glorie hat in dem excentrisch geformten Kreuze einen schwarzen Keil. Sein Bart und seine Haare sind von schwarzbrauner Farbe, der Haarring ist grün, sein Schurz um die Lenden hat keine sichtbaren Zipfel. Am Kreuze ist keine Inschrift. Links steht Maria, rechts Johannes, in langen Talaren, die Hände über der Brust gekreuzt.

Die Zeichnung ist etwas unbeholfen, doch fehlt den Gesichtern der Ausdruck nicht ganz und die Gewandung fällt natürlich. Harte Knickfalten sind nicht wahrnehmbar. Der Schnitt ist scharf, die Linien deutlich, aber etwas hart. Auf dem Fussboden unter dem Kreuze steht das Zeichen ⅎ sehr deutlich. Eine Linie schliesst das Bild ein. Der Druck in schwarzer Farbe ist wahrscheinlich mit dem Reiber ausgeführt. Die Farben sind verblichen; das Gewand der Maria ist anscheinend blassroth, das des Johannes saftroth gewesen. Der Fussboden ist gelblich spahngrün. Die Arbeit ist oberdeutsch, wahrscheinlich aus dem zweiten Viertel

des XV. Jahrhunderts. Darauf lassen die Form der Haare des Johannes und die weichen fliessenden Gewänder mit leichtem Faltenwurf ohne Knickfalten schliessen. Die schwarzbraunen Haare und der saftrothe Rock weisen auf Schwaben als Ursprungsland. Ein Wasserzeichen ist nicht zu sehen.

H. 3 Z. 10 L. B. 2 Z. 5 L.

No. 85.

Maria mit dem Kinde, umgeben von acht Heiligen.

(1440—1450.)

Maria sitzt auf einem Throne unter einem grossen gothischen Baldachin. Das nackte Christuskind, welches sie auf ihrem Schoosse hat, wendet sich rechts zu Maria Magdalena, welche ihm die Salbenbüchse darbietet. Zu beiden Seiten sitzen oder knieen je vier Heilige, die einen vorn etwas geöffneten Kreis schliessen. Rechts neben dem Christuskinde sehen wir Maria Magdalena mit der Salbenbüchse nicht als Büsserin, sondern mit einem Tuche über ihrem reichen rückwärts gekämmten Haare. Dann folgt St. Clara in der Kleidung der Clarissennonnen, mit einer Monstranz in der linken Hand. Vor ihr sitzt St. Barbara, den Thurm mit beiden Händen auf dem Knie haltend, endlich kniet St. Katharina, welche neben sich ein zerbrochenes Rad und mit der linken Hand ein Schwert am Griffe hält. Auf der linken Seite sitzt der Gottesmutter zunächst St. Agnes mit dem Lamme (agnus) auf dem Schoosse, dann folgt St. Dorothea mit einer Blume in der Linken, darauf St. Margaretha mit einer Geissel in den Händen und einem Drachen, der seinen Rachen gegen sie öffnet, zur Seite; endlich sehen wir St. Georg am Boden sitzen, der das in der Scheide befindliche Schwert in der Rechten hält und den getödteten Drachen neben sich liegen hat. Bemerkenswerth erscheint, dass die Heiligen keine Glorien haben.

Das Bild ist gut gruppirt, die Zeichnung ist richtig und der Ausdruck in den Gesichtern, obgleich der Schnitt etwas hart und eckig ist, ziemlich lebhaft. Die Bekleidung der Frauen ist verschieden; bei einer hat das Unterkleid einen faltenlosen Oberleib, bei andern laufen vom Gürtel bis an die Brust Falten (1430—1450). St. Georg hat Schossen mit Musseisen besetzt, wie sie schon 1362 erwähnt werden. Die Aermel desselben sind weit und lang, wie bei St. Georg der zu Fuss den Drachen bekämpft (No. 22). Die Füsse sind mit Querplatten gepanzert und spitz. Der Holzschnitt dürfte also wohl aus Rücksicht auf oben Bemerktes und mit Beachtung der reichen, weichen und hakenlosen Falten der Mäntel gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts zu setzen sein.

Die schlanken Gestalten, die ganz an die deutsche Armenbibel von 1470 erinnern, nöthigen uns den Verfertiger des Bildes in Oberdeutschland zu suchen, und das lebhafte Colorit von Spahngrün am Dache, helles Gelb am Holzwerke, helles Carmoisinroth mit Spuren von glänzendem Harze, graues Braun an den Gewändern, auf Augsburg als die ursprüngliche Heimath des Bildes zu schliessen. Der Druck ist in schwarzer Farbe und wahrscheinlich mit der Presse ausgeführt. Unser Bild ist aber auch in technischer Hinsicht sehr bemerkenswerth. Wir sehen im Hintergrunde die Linien, welche die Bogen und Stützen der Gewölbe bezeichnen sollen, zum Theil in vollkommener Unordnung. Wir wollen die Störungen der linken Seite ins Auge fassen. Aus der Vergleichung mit der besser erhaltenen rechten Seite ergiebt sich, dass von der linken Ecke der Basis des Thürmchens ein Bogen nach links geschlagen gewesen sein muss, der sich mit der von dem Schenkel des Spitzbogens ausgehenden Doppelcurve auf ein und dieselbe Säule stützen muss. Die Curve des ersten Bogens ist da aber zerbrochen und völlig verschoben. Der mit dem Thürmchen zusammenhängende Theil hat sich diagonal gesenkt, der andere grössere Theil nach links gezogen und so viel abwärts gesenkt, dass sein unterer Schenkel sich bereits nach rechts wendet. Die Linien, aus welchen die Säule gebildet werden sollte, die zur Stütze des Bogens gedient haben würde, sind zertrümmert und nach entgegengesetzten Richtungen schief gestellt. Die Linie, welche von der Spitze der Basis des Thürmchens ausgehen soll, ist ebenfalls zertrümmert und schief gestellt, namentlich der Theil, welcher sich an die Krone der heil. Agnes lehnt. Die Linie endlich, welche sich von der aus dem Fusse des Thürmchens rechts ausgehenden Linie abzweigen sollte, ist auch zertrümmert und ein Theil derselben hat sich zu weit links festgesetzt. Die Trümmer auf der rechten Seite zeigen ebenfalls auffallende Verschiebungen, Verbiegungen und in den Brüchen merkwürdige scharfe Spitzen. Wollten wir annehmen, dass diese Linien in Holz geschnitten wären, so liesse sich ein Ausspringen und dadurch entstandener vollständiger Wegfall wohl erklären, auch würde sich dann ein unregelmässiger Bruch zeigen, wie er im Holze vorkommen muss. Statt dessen finden wir die Linien zum Theil erhalten, aber an falschen Orten festgesetzt und schief gerichtet. Wir finden sie besonders auf der rechten Seite getrennt, aber dann am Schlusse breiter und so scharf als ob der Stoff, aus dem die Form der Linie gebildet war, durch einen Schlag zurückgedrängt und zur Spitze gezwungen worden wäre. Die Farbe, welche durch diese Linien gedruckt worden ist, ist aber sehr gleichmässig gekommen. Fast hat es den Anschein, dass diese Linien aus Letternmasse gebildet wurden. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 10 Z. B. 7 Z. 4 L.



No. 86.

Maria mit dem lesenden Christuskinde.

(1440 — 1450.)

Dieses Bild erweckt eine eigenthümliche Theilnahme durch die einfache Zeichnung und schlanke Figur der Maria mit dem sprechenden Ausdrucke, der im Gesicht derselben liegt. In lebhaftem Contraste mit der Einfachheit in Haltung und Kleidung der Maria steht der Teppich, welcher den Hintergrund bildet, und der Teppich, auf welchem das Kind sitzt. Beide sind von überaus reicher Zeichnung und zeigen einen sehr entwickelten Geschmack.

Die Zeit, in welche wir das Bild zu setzen haben, bestimmt sich durch den einfachen, aber weiten und faltenreichen Mantel der Maria und durch die Strahlenbündel in der Glorie Jesu. Während letztere vornehmlich in der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts vorkommen, dürfte die Kleidung, wie sie hier erscheint, doch bis vor die Mitte des XV. Jahrhunderts heraufreichen. Wir verlegen deshalb unser Bild in die Mitte des XV. Jahrhunderts. Die weichen, breiten Formen des Gesichtes der Maria, sowie die süsse holdselige Ruhe, welche aus dem Ganzen spricht, desgleichen das Colorit deuten auf Cöln als Entstehungsort.



Das Wasserzeichen des nicht starken Papiers ist ein p. Der Druck ist scharf in schwarzer Farbe.

H. 10 Z. 5 L. B. 6 Z. 11 L.

No. 87.

St. Hieronymus mit dem Pluviale unter dem Cardinalshute zieht dem Löwen den Dorn aus.

(1440 — 1450.) Vergl. Metallschnitt No. 24.

Hieronymus sitzt an seinem Lesepulte, kehrt aber demselben den Rücken zu und ist nach links gewendet. Der Löwe sitzt links vor ihm auf den Hinterfüssen, hat die linke Pfote auf den Schooss des Heiligen gelegt und lässt die rechte sinken. Der Heilige behandelt den Dorn mit einem ganz sanft gekrümmten Griffel, welcher oben einen kleinen Quergriff hat, wie das Querholz des Antoniuskreuzes. Er trägt ein langes graugefüttertes Gewand. Dieses scheint auf der Brust ohne Einschnitt

zu sein und endet oben in eine weite Kapuze, welche der Heilige über den Kopf gezogen hat. Auf dieselbe ist der Cardinalshut gesetzt, dessen Schnüre auf der Brust gebunden sind. Rechts unten erscheint ein Stück Gewand in grauer Farbe, was man wohl für das Futter des rothen Gewandes halten darf. Die Kapuze ist weiss gefüttert. Der Heilige ist ohne Bart, aber nicht jugendlich.

Das Pult des Hieronymus ist gross; es besteht aus dem schief ansteigenden eigentlichen Pulte mit einem Aufsatze in Form eines kleinen Hauses, welches vorn eine Thür hat. Vorn hat das Pult einen romanischen Kleeblattbogen und an der rechten Seite zwei Thürchen zu Repositorien für die Bücher. An der rechten Seite der Pulttafel sind noch drei kleine senkrechte in den Rand eingelassene Gefässe, in welchen kurze Stäbchen stecken, vielleicht Feder, Federmesser und Bleistift. Von der Vorderseite des Pultes erstreckt sich links der Sitz mit Oeffnungen für Bücher, der auf einer ziemlich grossen Vorstufe steht. Links unmittelbar am Pulte steht eine Vorhalle, von welcher man die zwei Säulen der vorderen breiten und links auch die entsprechende Säule der schmalen Seite sieht. Die Bogen der Halle sind rund, das Dach derselben aus Platten gemacht, die je eine mit einem Nagel befestigt sind. Zwischen den Säulen der Halle hindurch sieht man die Mauer und Fenster des Hauptgebäudes, des Klosters des heiligen Hieronymus zu Bethlehem.

Die Hauptfigur ist befriedigend gezeichnet, die Falten sind ziemlich weich, doch kündigen sich die Knickfalten bereits an. Die Linien sind kräftig und sicher geschnitten. Der Druck ist in schwarzer Farbe mit dem Reiber bewirkt, und bis auf eine Stelle rechts an der obern Ecke des Pultes, wo die Linien des Pultes und die Einfassungslinie ausgesprungen sind, ganz vollständig.

Das Colorit, welches die Contouren nicht sorgfältig einhält, ist feuriges Saftroth, Carmoisin, hell und dunkel für Hieronymus' Kleidung und für die Säulen und Bogen der Halle, sowie für die Seiten des Pultaufsatzes, Spahngrün für das Dach der Halle, des Hauses, für die Fenster am Hause und die Blendung an der rechten Wand des Pultaufsatzes, sowie für den Fussboden, Gelb für den Löwen, das Pult und die Glorie, endlich Grau für die Wand des Hauses und für das Dach des Pultaufsatzes in verschiedener Schattirung. Dies sind die Farben von Augsburg und Ulm. Das Papier ist weiss und kräftig, mit dem Wasserzeichen des p, gleich No. 86.

Wir setzen das Bild nach dem faltenreichen, sehr weichen und weiten Gewande des Heiligen gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts und nach den Farben nach Schwaben.

H. 10 Z. B. 7 Z. 4 L.



No. 88. a.

St. Katharina von Aegypten.

(1440—1450.)

St. Katharina von Aegypten sollte durch vier Räder mit scharfen Messern hingerichtet werden, deren je zwei mit einander verbunden in entgegengesetzter Richtung sich bewegen und den Körper der heiligen Katharina in tausend Stücke zerschneiden sollten. Vor der Hinrichtung zerschlug aber ein Blitz diese Räder. Darauf wurde Katharina mit dem Schwerte hingerichtet. Daher sind die Attribute derselben wie auf unserem Bilde ein Rad und ein Schwert.[80])

Wir machen auf Folgendes aufmerksam. Die Haare fallen zwar offen über den Rücken herab, sind aber oben von der Stirn bis zu den Ohren geflochten. Der Mantel ist ziemlich weit und lang, die Falten sind noch ziemlich weich und gut drapirt. Der Leibrock hat enge Aermel. Die Zeichnung ist gut, allein, was das Gesicht anbetrifft, im Schnitte geistlos ausgeführt. Das Colorit ist graubraun für den Rock, saftroth für den Mantel und blass ockergelb für Glorie, Krone, Haare und Embleme. Nach Costüm und Drapirung ohne Hakenfalten zu urtheilen, haben wir das Bild in die Mitte des XV. Jahrhunderts zu versetzen und nach dem Schnitte und Colorit zu schliessen ist dasselbe in Augsburg oder Ulm entstanden. Es ist in einen Rahmen eingesetzt. Höhe des Bildes 5 Z. 1 L. Breite 3 Z. 1 L. Höhe mit dem Rahmen 7 Z. 2 L. Breite 5 Z. 1 L. Unser Rahmen, welcher links oben und unten gesprungen ist, besteht aus grün und rothen Akanthusblättern, die um einen Stab gewickelt auf schwarzem Grunde ruhen, der auswendig mit einer Linie eingefasst ist. Er steht mit dem Mittelbilde nicht in unmittelbarer Verbindung, letzteres wurde vielmehr nur in ihn eingesetzt. Derselbe konnte demnach für alle, seinem Mittelraume entsprechende Bilder verwendet werden, und wir haben wirklich noch ein zweites Bild, für welches er verwendet worden ist, nämlich:

No. 88. b.

St. Barbara.

St. Barbara erhielt von ihrem Dioscuros in Heliopolis, um sie den Augen zudringlicher Freier zu entziehen, einen hohen Thurm zur Wohnung. Hier wurde

80) Von dem Leben und von dem Martyrium der St. Katharina handelt ausführlich das mittelhochdeutsche Gedicht: Katharinen-Marter, herausgegeben von JOHANN LAMBEL in der Germania von FRANZ PFEIFFER, 8. Jahrg., 2. Heft, Wien 1863, S. 129 ff. In der Einleitung ist die Literatur der Legende, so weit sie bis jetzt bekannt ist, sehr sorgfältig behandelt. Vergl. JAMESON, Sacred and Legendary Art, p. 277 ff. Legenda Aurea, Wintertheil.

sie durch Betrachtung des Himmels für das Christenthum gewonnen. Der fanatische Vater tödtete seine Tochter, welche Christum nicht verleugnen wollte, eigenhändig mit dem Schwerte. Aus diesem Grunde trägt St. Barbara einen Thurm in der Hand, in welchem ein Kelch mit einer Hostie sichtbar ist, und einen Palmzweig als Zeichen des Märtyrerthums. Vergl. Mrs. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, p. 292 ff. *Lengenda aurea*, Wintertheil.

Auf unserem Bilde erscheint St. Barbara nach rechts gewendet mit einer gelben Krone mit fünf rothen Punkten auf dem Haupte, von welchem langes, dichtes gelbes, von der Stirn über die Ohren rückwärts gekämmtes Haar bis über den Rücken herabfällt. Ihr graubraunes Unterkleid, von einem schmalen Gürtel über den Hüften zusammengehalten, hat enge Aermel und ist sehr lang. Der weite rothe Mantel ohne Kragen ist über der Brust mit einem grünen Bande zusammengehalten und hat reich drapirte weiche Falten. Den röthlich gefärbten Thurm hält sie in der linken Hand, mit der rechten hebt sie den Mantel etwas empor. Vor ihren Füssen sprosset rechts ein Palmenzweig aus der grünen Erde. Das Bild ist mit einer Linie eingefasst, die oben über dem Thurme gebrochen und demnach etwas aus der Richtung nach oben gekommen ist.



Die Zeichnung des Bildes ist gut, der Schnitt scharf, aber im Gesichte geistlos. Es fällt nach Ort und Zeit mit dem vorhergehenden genau zusammen. Der Rahmen zeigt auch schon einen Sprung an derselben Stelle, wie der Rahmen des vorhergehenden Bildes, aber minder ausgebildet. Das Colorit und das Papier ist dasselbe wie das des vorherbeschriebenen Blattes. Das Wasserzeichen ist wahrscheinlich der obere Theil vom Zeichen eines Ochsenkopfes mit der Stange, auf welcher eine Krone steht. Der Druck ist mit dem Reiber gemacht.

Höhe des Rahmens: 7 Z. 2 L. — 7 Z. 3 L. Breite 5 Z. 2 L.
Höhe des Mittelbildes: 4 Z. 9 L. Breite 3 Z. 1 L.

Wir sehen in diesen Rahmen die Holzschneider jener früheren Zeit sich dieselbe Erleichterung gewähren, welche wir in den vorhergehenden No. 70—74 bei den Metallschneidern beobachteten.

No. 89.

Maria in der Rosenlaube.

(1440—1450.)

In einem vorn von niedrigem Zaun umgebenen Raume sitzt Maria. Sie reicht dem rechts neben ihr sitzenden Jesuskinde, welches in der linken Hand einen Vogel hat, eine Rose. Auf ihrer linken Seite steht ein Blumenstock in einem geflochtenen Gefässe. Hinter beiden ist eine Bank, die die Breite der Laube ausfüllt. Links über Jesus schwebt ein Engel, der eine Rose vom Dache der Rosenlaube abbricht; rechts hinter der Bank, durch die Zweige der Laube hindurch gedrängt, steht ein Engel und hält vor der Brust, wie es scheint, ein Saiteninstrument, auf welchem er spielt. Die Rosenlaube erstreckt sich von hinten nach vorn mit ihrem Dache bis über die angeführten Personen. Der grüne Raum vor der Laube ist durch einen niedrigen Zaun begrenzt. Maria hat ihr Haupt mit einem weissen faltigen Tuche bedeckt, das bis auf die Schultern herabreicht. Ihr Haar ist gescheitelt, der mittlere Theil auf der Stirn ist rückwärts gekämmt und bedeckt den Scheitel; das übrige Haar, aus dem Gesichte seitwärts gekämmt, fällt über den Rücken herab. Das violette Unterkleid ist mit einem mit Steinen besetzten Gürtel unter der Brust zusammengehalten und hat oberhalb und unterhalb des Gürtels lange Falten. Ueber dem Kleide trägt Maria ein weites langes, sehr faltenreiches und sehr weich fliessendes carmoisinrothes Oberkleid, welches keine Knickfalten, sondern runde Falten hat. Der Engel links oben ein carmoisinrothes Kleid, der Engel rechts ein graues Kleid und carmoisinrothen Flügel. Die Rosen sind ebenfalls carmoisinroth. Gelb ist das Holzwerk und die Glorie der Maria, spahngrün das Laubwerk und Gras, aus blassem Zinnober alle Fleischparthien und der Untertheil der Bank. Das Bild ist mit einer Linie eingefasst und mit dem Reiber in etwas blasser schwarzer Farbe gedruckt.

Die Form der Haare und die reichen weichen Falten deuten auf die Mitte des XV. Jahrhunderts und die lebhaften Farben, besonders das Roth, sprechen für Augsburg als Heimath des Bildes.

Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 7 Z. B. 4 Z. 10 L.

No. 90.

Christus am Oelberge.

(1440 — 1450.)

Im Mittelgrunde kniet Jesus betend vor einem Kelche, welcher neben einem Felsen im Grase steht. Im Vordergrunde schlafen die drei Jünger. Petrus mit dem Schwerte im Arme liegt mit dem Kopfe nach rechts gewendet, Johannes sitzt links, hat seine Arme gekreuzt auf die Kniee gelegt und ruht mit dem Kopfe auf dem von den Armen gebildeten Kreuze. Hinter ihm liegt Jacobus, die Hand unter das Kinn und Kopf und Hand auf den rechten Arm gelegt. Ein Fels schliesst links den Vordergrund. Den Hintergrund begrenzt ein Zaun von spitzigen Planken, in welchem links eine Thür ist. Durch diese Thür tritt Judas mit einem Geharnischten ein und zeigt diesem Jesum in der Ferne. Beide scheinen von grossem Eifer erfüllt. Ueber den Zaun blickt ein Kriegsknecht mit einem Eisenhute, welcher einen Kamm hat, hinter ihm und hinter der Thüre sind noch die Spitzen der Eisenhauben (Basinets) und die Waffen — zwei Keulen mit einem langen Eisenstachel, zwei Spiesse und zwei Hellebarden, beide von verschiedener Form — von fünf Kriegsknechten sichtbar. Innerhalb des Zaunes stehen in der Mitte zwei Bäume und an der rechten Seite hinter dem Felsen noch ein Baum.

Die Zeichnung ist charaktervoll; der Schmerz Jesu ist im Gesichte und in der Haltung sehr gut dargestellt. Der Eifer und die Begierde nach dem aufgetragenen Fange sind in den Mienen, in der vorgebeugten Haltung, in dem ausgestreckten Zeigefinger des Judas und im Schritte des Kriegers sehr lebhaft ausgedrückt, wogegen die Gleichgültigkeit des sichtbaren Kriegers und die Ruhe im Gesicht der schlafenden Jünger merkwürdig absticht. Die Zeichnung ist auch übrigens sorgfältig, die Gewandung zeigt nur den Anfang der Knickfalten, ist aber übrigens sehr weich und fliessend. Die Glorie Christi hat das Kreuz ohne Keil. Die Kriegsknechte haben kein Visier, aber bereits abgestumpfte Schuhe. Gras, Felsen und Bäume sind sorgfältig gearbeitet. Der Kelch hat die Form des XV. Jahrhunderts. Bemerkenswerth ist, dass er nicht auf, sondern neben dem Felsen auf dem Grase steht, offenbar eine freiere Auffassung.

Eine Linie umgiebt das Bild; dieses ist nicht colorirt. Der Druck ist in schwarzer Farbe mit der Presse ausgeführt. Das Papier ist dünn und ohne Wasserzeichen. Es stimmt die Auffassung der Oertlichkeit ganz mit der auf oberdeutschen Blättern gewöhnlichen überein, wir halten daher unser Blatt für oberdeutsch und setzen es wegen des Eisenhutes eines Knechtes und wegen der weichen Falten in die Mitte des XV. Jahrhunderts, wozu die weichere Gewandung stimmen würde.

H. 5 Z. B. 3 Z. 6 L.



Wer zu mir meinem reich well kōmenn
Der sol sein kreütz auff sich nemenn
Vnd sol trewlich das nach mir tragenn

A D I D O H S E

Moch buch noch lenger der welte leben
Darnach wolt ich mich dir gantz ergeben
Du must dir selbs am pis einlegen

W A L S O I D E E

No. 91.

Christus und die Nonne.

(1440 — 1450.)

Dieses grosse, aus einem Bogen Hochfolio bestehende Blatt ist in der Mitte durch einen Querstreifen in zwei gleiche Theile geschieden, deren oberer das Bild, deren unterer den erklärenden Text, ein versificirtes Wechselgespräch zwischen den dargestellten Personen enthält. Der Text ist ferner durch einen senkrechten Streifen von 3 Linien Breite in zwei gleiche Hälften getheilt.

Unser Facsimile giebt den obern Theil, von dem untern Theile eine Schriftprobe und die 18 Initialen wieder. Wir machen daher nur darauf aufmerksam, dass Christus keine Dornenkrone sondern einen Schappel um das Haupt trägt, dass er aber blutigen Schweiss schwitzt und an Händen und Füssen die blutigen Nägelmale hat. Ferner beachten wir, dass die Nonne über ihrem Klostergewande einen rothen Mantel trägt, wohl zum Zeichen, dass die Weltlust noch nicht überwunden ist. Die Wechselrede einer Person besteht immer aus vier Zeilen und beginnt immer mit einem grossen Buchstaben. Die auf jeder Hälfte unseres Facsimile gegebenen Initialen sind die Anfänge der 18 Wechselreden, wovon auf jede Seite 9 im Betrag von 36 Zeilen kommen. Die Signatur H̄ steht der 14. und 15. Textzeile gegenüber. Der Text lautet:

Wer zu mir in mein reich well kómenn
Der sol sein kreütz auf sich nemenn
Vnd sol trewlich das nach mir tragenn
Vnd der weltt pey zeyt wider sagen
Ach lieber herr ich wolt dir gerñ nachvolgen sein
So irret mich die frewd vnd tugent mein
Ich wolt gern pey dir sein in ewigem leben
Mocht ich der welt gantz vrlab geben
Dv solt dich an die welt nicht keren
Wil du dein sel mit tugent meren
Dein kreütz trag williclich nach mir
Fleuch alle sundt vnd leiplich pegir
Ich bin iunck zart edl vnd kranck
Wie mocht ich verdulden ain sólchen gangk
Die swärenn purd móćht ich nit tragenn
Herr schon mein in den iungen tagen
Dv hast pis her nit fast gestriten
Vnd in meinem dienst wenig erliten
Wie pistu nu so pald erlegen
Du must noch fechten als ein degen

O herr dw pist mir hertt in meiner fart
Vnd pist doch gar mynnycleich vnd zart
Mach ring die swären purd mein
Doch das ich volpring den willenn dein
Hab mich lieb vber alle ding
So wirt dir dein purd suß [1]) vnd ring
Das kreutz das pringt dir clainen sin
Hastu mich lieb von gantzem hertzen dyn
Sol ich wachen peten vnd dartzu vasten
Mein lieber herr wenn sol ich rasten
Auch tut mir we der menschen spot
Pesser war ich war vor zeyten todt
Es kan nit alle zeyt liebes kind gesein
Wildu genemtt werden ein gespons mein
Ach reicher got du ewigs gut
Aigen willen lassen gar we tut [3])
Mocht ich noch lenger der welte leben
Darnach wolt ich mich Dir gantz ergeben
Dw must dir selbs ain pis [2]) einlegen
Und aigens willens nymmer phlegen

1) fufz vnd ring = süss und gering. — 2) pis — Gebiss, Zügel. — 3) Obgleich im Originale diese Zeilen hintereinander, wie hier von uns gegeben, folgen, gehören diese zwei letzten Zeilen offenbar an den Schluss des folgenden zehnten Verses, dagegen die beiden letzten Zeilen des zehnten Verses an den Schluss des neunten.

Wildu dich erſt keren tzu mir
Wenn die welt nicht mer halt von dir
Vnd alt vnd vngeſtalt piſt worden
So wolteſt furchten mein tzoren
Ach lieber herr was ſol ich ſagen
Tat es nit we ich lies mein clagen
Doch auf dich ich es tragen wil
So wirt mir gegebenn lones vil
Liebes kind du ſolt nit leicht verzagen
Ich wil dir treulichen helffen tragen
Wildu die hell mit irer pen vermeyden
So muſtu ettwas hie durch mich leyden
Seyt es nit anders mag geſein
Mynnycleichs lieb ſo pis gewaltig mein
Sol ich in frewden mit dir leben
So wil ich mit frewden das kreutz aufheben

Ich han gelitten von deinen wegen
Groſs angſt vnd not das merck gar eben
Las dich deiner arbait nit verdrieſſenn
So wirſtu mich in frewden nyeſſenn
O lieber herr wie willich du biſt
Das ein yeglich frummer criſt
Hye durch dich leyden etwas ſey
Damit er werd von ſunden frey
Es wirt dir alles ſuß vnd gut
Allain pis geduldig vnd wolgemut
Gehab dich pas denn dir mag geſein
Vnd ſuch troſt in dem leyden meyn
Ach tzartter herr vnd vatter meyn
Nu wil ich gantz dein aygen ſein
An deinem krewtz peger ich tze ſterben
Daz ich dich ayniges gut muge erwerben.

Es ergiebt sich aus dem Texte, dass die Schreibart ungleich ist; das i hat nur an den bezeichneten Stellen den Punkt. Die grossen Initialen sind colorirt, braun, gelb, grün, und zwar folgen die Farben in der angegebenen Reihe, nach Grün beginnt wieder Braun. Der Text zeugt für den oberdeutschen Ursprung dieses Blattes. Die Farbe des Colorits, das bekannte Roth des Waldholunders, der Glanz des demselben aufgelegten Kirschharzes, das Spahngrün und das helle Ockergelb führen uns an die obere Donau. Die rothe Einfassung spricht insbesondere für Augsburg oder Ulm. Die reiche Fülle der Kleidung, die wir an der Nonne wahrnehmen, die hin und wieder auftretenden harten Falten und der Schappel, so wie die Form der Glorie, die wir bei Christo bemerken, versetzen das Bild in die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Das Papier ist kräftig und hat dieselbe Textur, die sich an vielen schwäbischen Blättern findet; ein Wasserzeichen ist nicht wahrnehmbar. Der Druck in kräftiger schwarzer Farbe ist Reiberdruck.

H. 14 Z. B. 9 Z. 5 L.

No. 92.

Die Messe St. Gregorius von Bastian Ulmer.

(Um 1440—1450.)

Die Messe des Pabstes St. Gregorius (590—604), welche bekanntlich sehr häufig, in Verbindung mit einem kürzeren oder längeren Ablassbriefe dargestellt worden ist, ruht ursprünglich auf der *Acta SS.* März, T. II, p. 134, No. 19, coll. p. 154, No. 41, mitgetheilten Erzählung, dass eine Frau das während der Feier der heiligen Messe von St. Gregor consecrirte und gespendete Brod nicht habe für den Leib



Der dischiltw, erclm̃t fünf par in d̃ bit
xiiii od iar aplas mi vo m vn xl tep/lto der
ga bieglliche. m iar vn vo xl baepste vo iekl
liche xl tage vn den aplas lxiii bestetiget ba
pst clemene

bastion vlmer

Christi halten wollen, weil sie in demselben das von ihr selbst nach damaliger Sitte zur Feier des heiligen Mahles mitgebrachte Brod erkannt habe, und dass hierauf dasselbe Brod durch das Gebet St. Gregorius auf dem Altare vor den Augen aller Anwesenden in wirklich blutendes Fleisch, und sodann wiederum in Brod verwandelt worden sei. Die Ausbildung dieser Erzählung, dass zur Bestätigung der Transsubstantiation des Brodes der Herr selbst als Schmerzensmann aus einer Grabkiste auf dem Altare erstanden sei, gehört späterer Zeit an, und findet sich sehr häufig erzählt in den handschriftlichen und gedruckten *livres d'heures* des XV. und XVI. Jahrhunderts. M. J. W. Holtrop, *Monumens typographiques des Pays-Bas au quinzième siècle, VIe Livraison*, No. 32, sagt in dieser Beziehung: *Dans un Horaire, imprimé à Delft en 1480, il est dit: „Lorsque S. Grégorie était Pape, il disait la Messe, à Rome, dans l'église nommée Porta crucis, sur l'autel de Jerusalem. Et au moment de la consécration du corps de notre Seigneur, le Christ lui apparût comme la planche* (die niederländische Abbildung der Messe des St. Gregorius, von welcher dort die Rede ist) *le représente. Il fut saisi d'une sainte frayeur et d'une grande commisération, s'agénouilla et se mit à prier avec ferveur“.* [81]) Diese Quelle ist freilich jünger als die meisten unserer Bilder der Messe St. Gregorius, zeigt aber klar, welche Vorstellung während des XV. Jahrhunderts über diesen Gegenstand herrschend war.

Der Inhalt unseres Bildes der St. Gregoriusmesse wird aus dem beigegebenen Facsimile klar. Wir bemerken daher nur das von den gewöhnlichen Darstellungen Abweichende: St. Gregorius kniet auf der rechten Seite des Altars und trägt die päbstliche Tiara auf dem Haupte. Ihm gegenüber links erscheint der ministrirende Engel, und im Hintergrunde erblickt man neben der Erscheinung Christi auch die bekannten Waffen Christi. Die im Verhältniss zu andern Darstellungen verkürzt erscheinende Unterschrift lautet: **Der diſe figur eret mit fūnf pr̄ nr̄ d″ hat / xiiii M iar aplas vn̄ vō ui** [82]) **vn̄ vl bepſtē der / gab iegllichē vi īar vn̄ vō xl bepſtē vo ieg lichē xl tage vn den aplas hat beſtetiget ba pſt clemenc: baſtion vlmer**

Die Unterschrift, **baſtion ulmer** giebt uns den Formenschneider, einen Ulmer, sehr bestimmt an, wir können also über die Heimath des Bildes keinen Zweifel hegen. [83]) Da die Lebensumstände des Bastian Ulmer noch nicht ermittelt sind,

81) Andere erzählen, St. Gregor habe um die sichtbare Gegenwart des Herrn in der Feier seiner Messe gefleht, weil ein Mann während der „Wandelung“ seinen Zweifel an der Verwandelung des Brodes und Weines in den Leib und das Blut Christi ausgesprochen habe.

82) ui in Verbindung mit vl, welches für xl zu lesen ist, xlvı d. h. 46.

83) Der besonderen Güte des Herrn Prof. Dr. Hassler in Ulm verdanken wir folgende Notiz über die Ulmer: Die Familie Ulmer ist in Ulm vollständig documentirt durch Standerhebungen, Bürgerbücher u. s. w. und namentlich durch den noch ungedruckten Tractatus de civitate Vlmensi des Felix Fabri, wo diese Familie als eine sehr alte, der Zunft der Marner angehörige aufgeführt wird. Bastian Ulmer ist im Besonderen noch nicht nachgewiesen

so giebt uns dieser Mann keinen Anhalt für die Zeitbestimmung. Dagegen scheint der Name des Pabstes Clemens einen Anhalt zu geben. Man kann an Clemens (VII) von 1378—1394, einen schismatischen Pabst, und an Clemens (VIII) von 1424—1429, welcher entsagen musste, denken. Von keinem ist geschichtlich bezeugt, dass er der Anbetung des Leibes Christi einen Ablass verliehen, wenn aber einer von beiden gemeint ist, so kann blos an Clemens VIII. gedacht werden.

Beachtenswerth scheint uns, dass in der Unterschrift nur von der Bestätigung des Ablasses durch einen Pabst, den Pabst Clemens, die Rede ist, und wir schliessen daraus, dass dem Bastian Ulmer die Vermehrung und die in der Vermehrung gelegene Bestätigung des Ablasses, welcher mit der Anbetung des Leibes Christi verbunden war, durch die Päbste Nicolaus V., 1444—1455, und Calixtus III., 1455—1458 [84]), unbekannt gewesen sein müsse. Dies würde dafür sprechen, unsere Darstellung zwischen 1440—1450 anzusetzen. Damit stimmt auch im Ganzen das Costüm und die Draperie.

Der Druck ist schwarz und mit dem Reiber scharf ausgeführt. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken. Das Blatt ist zwar etwas ergraut, aber sonst gut erhalten.

H. 6 Z. 9 L. B. 4 Z. 10 L.

No. 93.

Die Busse des St. Hieronymus.

(1440—1450.)

Das Motiv zu diesem Bilde ist aus den Briefen 17 (77) und 22 St. Hieronymus entnommen; dort wird genauer geschildert, was im Bilde dargestellt ist.

Hieronymus kniet in einer felsigen und waldigen Wildniss und hebt beide Arme ausgebreitet empor. In der rechten Hand hat er einen Stein, um seine Brust zu schlagen. Sein Haupt hat einen grossen Bart, auf der Stirn verschnittene, übrigens aber lange, bis auf die Schultern fallende Haare. Eine gelbe, mit breitem rothen Rande eingefasste Glorie enthält neun zungenförmige Strahlen, welche, vom Haupte des Heiligen ausgehend, gewissermassen einen Fächer bilden und lebhaft an die Glorie der heiligen Plectrudis (XI. Jahrhundert) bei Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie S. 314, 4. Auflage, erinnern. Der Heilige ist mit einem

84) M. J. W. Holtrop, Monum. typ. d. P.-B. au XVe s., liv. 6 No. 32, führt an: Robert de Cologne, de l'ordre de St. Bénoit, Abbé de Zelwart, près de Groningue, dans son Traité des indulgences de Rome, publié à Zutphen 1518, ajoute, que St. Grégoire accorda 14000 années d'indulgences; que le Pape Nicolaus V les a doublé; que le Pape Calixte III a ajouté aux cinq Pater et aux cinq Ave Maria cinq prières, et qu'il a doublé les indulgences pour ceux qui réciteraient ces prières etc.



kurzen, bis an die Kniee und bis an die Ellbogen reichenden Rocke bekleidet, der die Brust offen lässt, um die Hüften gegürtet und an der Seite aufgeschnitten ist. Zunächst links hinter Hieronymus liegt hier der schwarze Cardinalshut, dessen rothe Schnüre sich durch einen Schiebeknoten vereinigen und dann in das pyramidale Geflecht übergehen, welches die Schnuren der Cardinalshüte auszeichnet. Oberhalb des Hutes liegt ein Buch in rothem Einbande mit gelbem Schnitte, auf dem Deckel mit 5 grossen Nägeln geziert und mit einem Lederstreifen geschlossen. Rechts vor dem Heiligen sitzt der Löwe die rechte Pfote erhebend.

Die Augen des Heiligen sind gegen ein Crucifix gerichtet, welches rechts im erhöhten Hintergrunde der Wildniss mit dem Fusse in Wolken steht, und demnach als Vision erscheint. Jesus hat eine Glorie mit schwachem Rande, das Kreuz darin ist excentrisch ausgeschweift und jeder Arm desselben hat in der Mitte einen nach dem Haupte Christi laufenden Strich. Statt der Dornenkrone ist ein Schappel vorhanden, die Haare sind gescheitelt, der Bart rund und ungespalten, das Haupt nach der rechten Seite geneigt. Ob Jesus lebendig oder verschieden dargestellt ist, ist nicht recht erkennbar. Der Brustkasten desselben mit den Rippen ist stark markirt. Um die Lenden ist ein Tuch geschlungen, dessen Enden auf der linken Seite herabhängen. Das rechte Bein ist auf das linke genagelt. Blut ist nirgends zu sehen. Oben in der linken Ecke des Blattes, auf dem höchsten Punkte des felsigen Hintergrundes, liegen Gebäude mit Thürmen, wahrscheinlich das Kloster des Hieronymus oder Bethlehem. Die Wildniss hat sehr zerrissene Thäler, deren Felsenränder sehr schroff und steif dargestellt sind. Die Waldung, welche die Thäler, zum Theil auch die Höhen bedeckt, besteht aus Laubholz mit gespaltenen Kronen und klar erkennbaren Aesten, und aus Nadelholz, welches durch stumpfe Kegel, in denen Stamm und Aeste federartig gezeichnet sind, dargestellt wird. Ein Reh läuft den Berg hinan. Die Zeichnung erscheint wegen der starken Linien roh, Perspective fehlt, das Colorit ist nachlässig. Die Farben sind kirschroth für das Kleid, die Glorienfassung, das Buch und die Hutschnuren des Heiligen, sowie für die Dächer und die Schattirung der Felsen. Spahngrün sind die Bäume und Wiesen, doch sind letztere zum Theil gelb schattirt, gelb ist noch alles Holz, das Reh und Theile des Löwen, hell oder mittelbraun sind die Schattirungen der Felsen, schwarzbraun der Bart und die Haare Jesu und des Heiligen, sowie etwas blass schwarzbraun die Wolken am Fusse des Kreuzes.

Das Blatt gehört, nach den etwas hakenförmigen Falten des Rockes und nach der Lendenbekleidung Jesu zu urtheilen, gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts und stammt dem Colorit nach aus Augsburg oder Ulm. Es ist mit blauschwarzer Wasserfarbe und wie es scheint mit dem Reiber gedruckt. Papier ohne Wasserzeichen. Die Einfassung ist eine einfache Linie.

9 Z. 10 L. B. 6 Z. 7 L.

No. 94.

St. Johannes der Täufer in der Wüste.

(1440—1450.)

St. Johannes B., nach links gewendet, steht in der Wüste; er hält auf dem rechten Arme ein grosses mit zwei Schliessen versehenes Buch so, dass auf dem oberen Deckel desselben das Lamm Gottes liegen kann. Mit der rechten Hand, deren Zeigefinger ausgestreckt ist, zeigt St. Johannes auf das Gotteslamm. Der Täufer hat um das Haupt eine gelbe Glorie mit einem Rande von derselben Farbe; sein dichtes Haar ist auf der Stirn kurzgeschnitten, ganz wie bei Hieronymus in der Busse No. 93; auf die Schultern und auf den Nacken fällt das Haar sehr dicht herab, so dass man die Ohren nicht sieht. Der Bart ist an den Backen und am Kinn sehr stark, während er an der Oberlippe fehlt. Er trägt einen sehr langhaarigen Leibrock, der bis auf die Füsse herabreicht. Ueber demselben trägt er einen sehr weiten Mantel, der nur aus einem sehr grossen Stücke Tuch zu bestehen scheint. Derselbe liegt auf der linken Schulter fest, ist unter dem rechten Arme lose herumgenommen, so dass das auf dem rechten Arme ruhende Buch mit dem Gotteslamme ganz frei liegt, wird dann über den linken Vorderarm, welcher bis zur Brust emporgehoben ist, geleitet und fällt rechts über denselben bis unter das linke Knie des Heiligen herab. Der Mantel fliesst links faltig auf dem Boden, während er rechts denselben nur berührt und sich etwas stützt. Ein Schriftband, dessen Anfang links in der Höhe der rechten Hand beginnt, sich dann hinter der Glorie St. Johannis bis über die Höhe des Kopfes emporzieht und dann bis zur Hüfte herabgeht, enthält in gothischen Buchstaben folgende Schrift: „Ego · ſum · wx[1]) · [2]) clam · man=tis · in · deſertv[3]) · · · ·. Das Lamm Gottes hat eine Glorie mit excentrischem Kreuze, und im linken Beine eine Siegesfahne, welche sich über das Schriftband erhebt, in ein Kreuz mit in ein Kreuz auslaufenden Armen endet und ein Fahnentuch, das ein gleicharmiges Kreuz hat und in drei Streifen gespalten ist, führt. Ein Schriftband, welches links von der Hüfte St. Johannis bis zur Glorie des Lammes emporsteigt, enthält die Worte: Ecce · agnus · dei · ecce, q̃ tollit ɿc in gothischen Buchstaben. Die Wüste, unter der wir uns nicht eine vollkommen unfruchtbare, sondern nur eine menschenleere Gegend, Einöde zu denken haben, besteht hier aus einer grünen, etwas ansteigenden Fläche und aus steilen an den Abhängen ganz kahlen Felsen, die eine breite, senkrechte, höhlenartige Spalte haben und auf ihrem Scheitel mit Wald bedeckt sind. Auf der grü-

1) vox. 2) Glorie St. Johannis. 3) deserto.

nen Fläche sind Kräuter, Blumen und Stöcke von abgehauenen Bäumen sichtbar. Im Vordergrunde scheint ein bräunlicher breiter Streifen Wüstensand anzudeuten, woran aber der Zeichner und Formschneider darum nicht gedacht haben kann, weil die bräunlich gefärbte Stelle ebenfalls Gräser und Stöcke enthält.

Die Conception unseres Bildes ist frei und grossartig, die Haltung der Figur St. Johannis edel. Die Gewandung ist malerisch; der Mantel macht unter dem rechten Arme grosse schöne Falten und fällt auch über den linken Arm geschmackvoll herab. Auch auf dem Boden fliesst das Gewand nicht steif. Die Haare des Hauptes, Bartes und Leibrockes sind leicht und gewandt gezeichnet und geschnitten, die Linien des Gewandes und der Falten im Ganzen stark und wenn auch schon etwas steif, doch nicht hart. Knickfalten und Haken sind nicht zu bemerken. Die Falten sind durch Diagonalstriche etwas schattirt. Die Felsen sind hart und schroff, wie frisch geborsten. Das Laub der Bäume ist sorgfältig gezeichnet. Auf der rechten Spitze des Gebüsches sitzt ein Vogel. Eine einfache, aber starke Linie fasst das Bild ein; sie ist an beiden Seiten in der Mitte sehr stark und unten bis auf einige Punkte ganz ausgesprungen. Der Druck scheint mit der Presse bewirkt und ist mit bräunlich schwarzer Farbe, welche ziemlich durchgedrungen ist, ausgeführt. Das Colorit ist roh. Die Glorie, die Haare des Leibrockes, das Buch, das Lamm mit Glorie und Siegesfahne sind ockergelb. Der Mantel ist glänzend purpurroth und nussbraun gefüttert, Kopf- und Barthaare sind dunkelbraun. Die Fleischparthien sind mit Zinnober angelegt. Der Wald, der Rasen und die Kräuter sind lebhaft spahngrün, die Baumstämme und Stöcke, sowie der Weg hell nussbraun, die Felsen sind ganz blassbraun mit einigen dunkleren Stellen im Schatten. Das Papier ist geschöpft, hat die Schöpflinien, aber kein Wasserzeichen.

Schnitt und Colorit zeigen als Verfertiger einen Augsburger oder Ulmer Formschneider. Die Haarform, die reiche, wenn auch strenge, doch nicht hart gebrochene Gewandung sprechen für die Mitte des XV. Jahrhunderts.

H. 10 Z. 4 L. B. 6 Z. 11 L.

No. 95.

Christus am Kreuze mit Sonne und Mond und drei Engeln.

(1440 — 1450.)

Der Heiland am Kreuze, noch lebend, blutet stark aus den Wunden seiner Hände und Füsse, aber auch aus der Wunde der Seite. Ein Engel fängt das Blut aus den Füssen mit einem Kelche auf, ein anderer das Blut aus der linken

Hand und ein dritter mit einem Kelche das Blut aus der rechten Hand und mit einem zweiten Kelche das Blut der Seitenwunde. Die Haare der Engel sind in der Mitte der Stirn aufwärts, übrigens aber seitwärts gekämmt und fallen in starken Locken bis in den Nacken. Die Kelche haben die flache Schalenform und der Knoten, welcher Gefäss und Fuss verbindet, zeigt vier Halbkugeln. Jesus hat ein ältliches, nicht schönes Ansehen. Seine Glorie hat einen doppelten Reif als Rand und das Kreuz derselben, dessen Arme in der Mitte den bekannten schwarzen Keil haben, reicht bis an den äusseren Kreis. Die Dornenkrone ist ausgebildet. Der Schurz um die Lenden hat auf der rechten Hüfte einen grossen Zipfel, der im Winde flattert. Auf dem niedrigen Kopfe des Kreuzes ist eine Klammer aufgesteckt mit der Inschrift: .i.n r.i. Das Kreuz ist mit Steinen im Boden befestigt. Links über dem Kreuze ist das Bild der Sonne, ein menschliches Gesicht, von dem neunzehn Strahlen nach allen Richtungen ausgehen. Rechts ist das Bild des Mondes, eine Mondsichel, welche in ihrer nach links gekehrten Oeffnung ein menschliches Gesicht im Profil hat. Unter dem Kreuze steht links Maria und rechts Johannes. Maria hat die Hände vor der Brust zum Gebet gefaltet und blickt niederwärts. Johannes hält in dem linken, vom Mantel bedeckten Arme ein Buch und legt, zum Erlöser aufblickend, die Rechte auf seine Brust. Seine Haare fallen in langen starken Locken in den Nacken.

Der Körper Jesu ist mager und schroff gezeichnet, das Gesicht desselben ist nicht schön. Er soll, aller Schönheit entkleidet, als der menschlich leidende Erlöser erscheinen. Maria hat eine hohe Gestalt, ein sorgenvolles, aber die Spuren der Schönheit enthaltendes Gesicht. Johannes erscheint als junger kräftiger Mann mit ernsten Zügen. Die Gesichter der Engel sind gleichgültig. Der Faltenwurf ist natürlich. Die Knickfalten des starken und schweren Kleiderstoffes sind durch runde Haken bereits etwas vorgebildet. Hin und wieder sind sie auch durch kurze diagonale Striche schraffirt.

Der Schnitt ist in starken Linien ausgeführt, die durch den Druck bisweilen rauh und intermittirend erscheinen, besonders in den Haaren des Johannes. Man ist deshalb versucht, unser Blatt für einen Metallschnitt zu halten.

Das Colorit ist roh, nach Briefmaler-Art. Die Contouren sind nicht innegehalten und manche Farbe zu reichlich aufgetragen. Auch sind dieselben gar nicht durch verschiedene Tinten nuancirt, aber die Farben sind frisch und zum Theil feurig. Es sind die bekannten schwäbischen Farben: Carmoisinsaftroth mit lebhaftem Glanze für die Kleider von zwei Engeln, für das Kleid der Maria, für den Mantel des Johannes und für die Flügel des Engels unter der linken Hand Jesu, Braun für das Kleid desselben Engels und für den Mantel der Maria, Spahngrün für die Dornenkrone, die Flügel von den zwei rothen Engeln und für den Erd-

boden; Hellgelb für die Himmelskörper, für die Glorien, die Kelche, für das Kreuzesholz, für die Haare der Engel und St. Johannis, für den Schurz Jesu, das Mantelfutter der Maria und den Leibrock des Johannes. Jesu Haare und Kinn- und Backenbart — Lippenbart ist ihm nicht gegeben — sind schwarzbraun.

Das Bild ist mit einer starken rauhen Linie eingefasst. Das Wasserzeichen des Papiers ist ein Kreuz.

Der Druck ist schwarz und mit dem Reiber ausgeführt.



Die Farben des Bildes versetzen dasselbe nach Schwaben, in die Augsburg-Ulmische Schule. Die Zeit ergiebt sich aus der harten Behandlung des Leibes Jesu, aus dem leidenvollen Gesichte desselben, aus der ausgebildeten Dornenkrone, aus der Schalenform der Kelche, aus den auf dem Scheitel rückwärts gekämmten Haaren der Engel und aus den Andeutungen der Knickfalten. Diese Dinge gehören der Mitte des XV. Jahrhunderts an.

H. 10 Z. 4 L. B. 6 Z. 11 L.

No. 96.

Kreisrundes Medaillon mit der Inschrift y h s.

(1440 — 1450.)

Das Medaillon ist folgendermassen gebildet. Eine weisse kreisrunde Scheibe von 2 Z. 5 L. Durchmesser enthält die Buchstaben **y h s** (Jesus hominum salvator) in gothischer Form, und ist von zwei blassrothen Kreisen eingefasst. Diese roth eingefasste Scheibe ruht auf einer gelben Sonne mit schwarzem Hintergrunde, von welcher jedoch blos die Strahlen sichtbar sind, die in 12 geflammten und 60 geraden Strahlen, je 5 zwischen den geflammten Strahlen, bestehen. Um diese Sonne läuft ein kirschrother Kreis, der aus zwei schmalen Rändern und einer breiteren Mitte gebildet ist. Um diesen rothen Kreis liegt ein gelber Kreis mit der Inschrift in gothischen Initialen, wie sie meist im XIV. Jahrhundert gewöhnlich waren, folgenden Inhalts: **In nomine Ihesv omne genv flectatvr celestivm terrestrivm et infernorvm.** [1]) Dieser gelbe Rand ist wieder mit zwei schmalen blassrothen Kreisen, wovon jedoch der äussere etwas breiter ist, umgeben. Senkrecht auf diesem Medaillon, bis auf den innern kirschrothen breiten Kreis herabreichend, steht ein Crucifix. Jesus ist verschieden, neigt sein reich behaartes Haupt nach seiner rechten Seite, ist mit drei Nägeln, das rechte Bein über das linke, angenagelt, hat einen

1) Das u in flectatur und terrestrium gleicht einem o, weil die oberen Theile des v ganz zusammengezogen sind, das zweite R in terrestrium einem B.

grünen Schappel, eine gelbe Glorie mit einfacher Linie begrenzt, deren schwarze Kreuzesarme keilförmig erscheinen, und einen Bund um die Lenden, dessen Ende von links nach rechts gelegt und vorn verschlungen ist, ohne dass Zipfel sichtbar werden. Blut, bräunlichroth wie gewöhnlich, fliesst vom Haupte und aus allen Wunden. Ueber dem Haupte auf einem Spruchbande in kleinen gothischen Buchstaben steht folgende Inschrift: .i.n.r.i. Drei waagerechte Linien, die von der einen bis zur andern Seite des Bildes hinter der Mitte des Crucifixes weg reichen, enthalten zwei Inschriften, links steht: **Jhesus autem transiens / per medium illorū ibat** rechts: **Si ergo me queritis sinite / hos abire** (Joh. 18, 8). Zur Linken über dem Worte „**Jhesus**" ist das Bild der Sonne, ein Gesicht, welches in funfzehn flammende Strahlen ausgeht; rechts über dem Worte „**sinite**" ist das Bild des Mondes, ein Gesicht halb en façe, rechts mit der Mondsichel zu zwei Drittel umgeben. Links zwischen dem Monde und der Inschrift ist das Bild des Matthäus, ein geflügelter Mann, mit einem Schriftbande in der Linken, auf dem die Schrift steht: „**s. matheus**", und auf welches er mit der Rechten weist. Eine einfache Glorie umgiebt sein Haupt. Links unten am Medaillon ist das Bild des Marcus, ein ruhender geflügelter nach rechts liegender Löwe mit einer Glorie, die einen Rand von zwei Kreisen hat. Er ist nur zur Hälfte sichtbar. Das Schriftband mit „**s markus**" hält er in den Pranken. Ihm gegenüber unten rechts das Bild des ruhenden geflügelten Stiers mit einfacher Glorie. Das Schriftband mit „**s lukas**" hält er mit den Vorderfüssen. Auch dieser ist nur halb sichtbar. Endlich rechts oben zwischen dem Medaillon und der Inschrift, demnach St. Matthäus gegenüber, ist das Bild des Evangelisten Johannes, ein schwarzgrauer Adler mit gehobenen Flügeln und einfacher gelber Glorie. Das Spruchband, welches er mit dem rechten Fusse hält, hat den Namen: „**s iohannes**". Die leeren Stellen der Spruchbänder sind bei Matthäus, Marcus und Lucas mit einer verzweigten Ranke und gelegentlich mit ∴ ausgefüllt.

Der Fussboden ist grün. Das Gewand des Matthäus, das Innere der Flügel bei Marcus und Lucas, sowie der Rand um die Sonne des Medaillons sind saftroth. Die Flügel des Matthäus sind inwendig, die des Marcus und Lucas auswendig blassbraun. Sonne, Mond, Glorien und Holz sind gelb. Die Zeichnung ist gut, der Schnitt scharf, der Druck in schwarzer Farbe genau, wahrscheinlich mit der Presse ausgeführt. Die Gewandung und das Crucifix weisen auf die Mitte des XV. Jahrhunderts, das Colorit auf Briefmaler in Ulm. Ohne Wasserzeichen. Die Einfassung ist eine einfache Linie.

H. 10 Z. 2 L. B. 7 Z 1 L.

Von diesem Blatte giebt es eine Copie, 9 Z. 9 L. hoch und 7 Z. 1 L. breit, welche sämmtliche Glorien mit Einfassung, die Fehler der Unterschrift corrigirt

und die Inschrift y h s schattirt hat. Vieler anderer Unterschiede nicht zu gedenken, wird nur noch bemerkt, dass der Druck viel weniger sauber ist und vielleicht von einem Metallschnitte herrührt. Von dieser Copie besitzen wir ein Exemplar. In München in der k. Kupferstichsammlung, Mappe II, 118, ist dieses Medaillon ohne Crucifix mit der Inschrift: **Nit schwer noch fluch bey dẽ namẽ gottes wañ alle knie sollen sich gegẽ ihm biegẽ +.**

No. 97.

Die Stigmatisirung des St. Franciscus von Assisi.

(Um 1440 — 1450.)

Die Stigmatisirung des St. Franciscus ist bekanntlich die Eröffnung von Wunden am Körper des St. Franciscus, an der Brust und an den Händen und den Füssen und zwar an denselben Stellen, wo sie unser gekreuzigter Herr hatte. Sie entstand in Folge des inbrünstigen Gebetes St. Franciscus' 1224 auf dem Berge Alverno, indem der Gekreuzigte mit sechs Flügeln versehen am Himmel erschien und durch Strahlen, die von seinen Wunden ausgingen, die Wunden an der Brust und an den Händen sowie an den Füssen St. Franciscus' erzeugte. Nach einigen Erzählern war St. Franciscus allein, nach anderen war sein Schüler Leo zugegen; einige behaupten, die Erscheinung sei ein Seraph, andere, es sei Christus selbst unter der Gestalt eines Seraphs gewesen. Die ältesten Erzählungen aber stimmen darin überein, dass die Erscheinung sechs Flügel gehabt habe. Die Erzählung von diesem Wunder, das schon kurz nach dem Tode St. Franciscus' (1226) ebenso heftig bestritten wie vertheidigt worden ist, mag sich später verschiedentlich gestaltet haben, und daher sind die Abweichungen in der Darstellung zu erklären. Die Quellen der Erzählung dieses Ereignisses sind zusammengestellt und verarbeitet in den *Actis SS.* October T. II. *Histoire de Saint François d'Assise par* E. Chavin de Malan; — vorzüglich in: Franz von Assisi von Dr. Karl Hase, Leipzig 1856, populär behandelt endlich in Mrs. Jameson, *Legends of the monastic orders,* London 1850, p. 263 ff. Gregor IX. gewährte der Kirche des St. Franciscus zu Assisi die Verleihung eines dreijährigen Ablasses. Amort, *de origine et progressu Indulgentiarum* I, V, 50, p. 151.

Auf unserem Bilde ist die Stigmatisirung in folgender Weise dargestellt: Franciscus mit Glorie in Mönchstracht kniet nach rechts gewendet, breitet die Arme aus und erhebt sie bis zur Schulterhöhe. In der Luft schwebt nach Franciscus herabgeneigt Christus am Kreuz mit der bekannten Glorie und einem Schappel ums Haupt. Er hat vier Flügel wie ein Seraph, mit den oberen Flügeln schwebt

er, mit den unteren deckt er sich den Unterleib. Aus den Wunden des Gekreuzigten geht je ein Strahl auf die entsprechende Körperstelle des heiligen Franciscus und so entstehen die Stigmata, von denen das an der rechten Seite des Heiligen auf dem Rocke deutlich angegeben ist. Rechts neben Franciscus sitzt sein Schüler Leo als Mönch, die Capuze über das Haupt gezogen, in Andacht versunken und hat die rechte Hand an die Brust, die linke auf den Schooss gelegt. Im Mittelgrunde links vor einem Walde erscheint ein Bär, der sich, wie es scheint, Nahrung suchend nach den Figuren bewegt, ohne sie jedoch zu beachten. Dies Thier findet sich anderwärts nicht auf Darstellungen der Stigmatisirung. Man erkennt leicht, dass der Künstler die ursprünglichen Mittheilungen verlassen hat und einer späteren Sage gefolgt ist. Im Hintergrunde steht auf einem Berge, dem Alverno, dessen Fuss bewaldet ist, eine Kirche mit 6 Fenstern auf der Seite, einem Thurme auf dem Dache und mit Kreuzen auf dem Thurme wie auf den Giebelspitzen.

Das Bild ist gut concipirt, aber in starken Linien ausgeführt. Die scharfen geknickten Falten fehlen nicht. Die Bäume haben die geschlossene Krone. Die Druckfarbe ist grauschwarz, der Druck ist mit dem Reiber ausgeführt. Das Colorit ist roh, saftroth sind die obern Flügel des Gekreuzigten, das Dach der Kirche und zwei Bäume, gelb die Glorien, das Kreuz und die Mauer der Kirche, metallgrün die übrigen Bäume und der Vordergrund, blass gelbbraun der Mittelgrund, blassnussbraun die Kleider der Figuren. Das Colorit weist auf Augsburg oder Ulm, das mässig hohe, aber bereits steilansteigende Dach der Kirche, die Form des Thurmes mit mässig hohem Dache, die Falten in den Kleidern, die geschlossenen Kronen der Bäume zeigen auf die Mitte des XV. Jahrhunderts. Das Papier ohne Wasserzeichen hat die Textur des in Schwaben verwendeten Papieres.

H. 6 Z. 2 L. B. 4 Z. 1 L.

No. 98.

Die Heimsuchung Mariä.

(1440—1450.)

Maria steht links, Elisabeth steht rechts, beide reichen einander zur Begrüssung die Hände. Maria trägt ein rosenfarbiges, am Halse etwas spitzig, nach der Brust ausgeschnittenes und mit einem Gürtel unter der Brust versehenes Kleid, welches vom Gürtel aufwärts und abwärts Falten hat, sehr lang ist und sich auf dem Boden stauchend vor den Füssen etwas scharfgebrochene Falten hat. Ueber diesem Kleide hat sie einen langen Mantel ohne Kragen von grauer Farbe, der lose von den Schultern herabhängt und auf dem Boden Falten macht. Ihr Haar ist aus

dem Gesicht herausgekämmt, bedeckt die Ohren und fällt aufgelöst über den Rücken herab. Elisabeth trägt ein weisses Tuch über den Kopf, welches Hals und Schultern mit verhüllt. Den Mantel von zinnoberrother Farbe hat sie unter dem linken Arme emporgehoben. Er hat wie das graue Kleid den Schnitt der Kleider der Maria. Die Falten des Kleides sind jedoch etwas steifer als am Kleide der Maria. Links neben Maria sind braune Felsen angegeben, der blassgrüne Fussboden ist mit Querlinien schraffirt. Zeichnung und Schnitt sind sehr befriedigend, namentlich ist der Ausdruck der frommen Scham auf dem Gesichte der Jungfrau und der Ausdruck des frommen Ernstes im Gesichte der Elisabeth vorzüglich gut angegeben. Der Druck ist in grauschwarzer Farbe, wie es scheint mit dem Reiber, gut ausgeführt.

Die Kleidung mit einigen Hakenfalten und den Brüchen des Kleides vor den Füssen, die Falten oberhalb und unterhalb des Gürtels, die aufgelösten Haare weisen auf die Mitte des XV. Jahrhunderts. Die Verwendung des Zinnobers zur Färbung der Gewänder und die braungraue Färbung von Kleidern sprechen für Schwaben als Heimath des Bildes. Jedenfalls haben wir einen oberdeutschen Holzschnitt vor uns. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken. Der Rand des Blättchens ist abgeschnitten.

H. 2 Z. 11 L. B. 1 Z. 11 L.

No. 99.

Die Vertreibung Adam's und Eva's aus dem Paradiese.

(1440—1450.)

Links ein Engel unbedeckten Hauptes, einen Mantel über dem Talar, schwingt in der rechten Hand ein blankes Schwert, ergreift Adam mit der linken Hand am rechten Arme und weist ihn mit Eva, welche neben ihm geht, durch die offene Thüre aus dem Paradiese. Die Stammältern sind unbekleidet, doch hält Adam in der rechten Hand einen Büschel Feigenblätter, dessen Stiele oberhalb der Hand, mit welcher sie gehalten werden, den Unterleib bedecken. Im Mittelgrunde steht der Apfelbaum mit gelbem Stamme, grünen Blättern und rothen Aepfeln; im Hintergrunde ist die Umfassungsmauer des Paradieses sichtbar und zur Rechten das hölzerne Thor, durch dessen Thür die Stammältern vertrieben werden.

Die Zeichnung ist, was den Engel anbetrifft, naturtreu, auch die Stammältern sind im Ganzen entsprechend gegeben. Eva wird zur Hälfte von Adam verdeckt und der rechte Arm derselben, dessen Hand den Schluss des Unterleibes Eva's zu decken hat, sollte hinter der linken Hüfte Adam's hervortreten. Statt dessen

beginnt er unter Adam's linker Hand, die derselbe bis zu seiner Brust erhoben hat, und bedeckt somit einen Theil der Bauchhöhle Adam's, statt dass er von Adam bedeckt sein sollte. Die Linien sind stark und rauh, der Druck ist wahrscheinlich mit dem Reiber in schwarzer Farbe kräftig ausgeführt. Das Colorit ist nach Art der Briefmaler nicht sorgfältig. Die Kleidung des Engels ist saftroth, die Haare, das Thor, der Baumstamm sind hell ockergelb, das Incarnat blass rosa, der Fussboden spahngrün mit Gelb etwas gemildert. Arbeit und Colorit weisen auf Augsburg oder Ulm. Das Haar des Engels, das auf der Stirn in einen Knoten geschlungen ist, das um die Hüften geschürzte Gewand und die engen Aermel desselben und der Mangel an Knickfalten deuten auf die Mitte des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht zu sehen. Das Blatt ist oben und an der linken Seite beschädigt und auf Pergament gezogen.

H. 4 Z. 10 L. B. 3 Z. 3 L.

No. 100.

Maria im Brustbild das Christkind säugend.

(Um 1450.)

Maria mit langen offenen Haaren, welche ohne Puffen aus dem Gesichte gekämmt sind, Krone und Glorie, bekleidet mit einem braunen Unterkleide, rothem grüngefütterten Mantel und mit einem Tuch um den Hals, reicht dem nackten Kinde die linke Brust. Den Hintergrund bildet ein Teppich, der auf schwarzem Grunde grüne Arabesken mit rothen Blumen enthält. Unten schliesst sich das Bild durch einen Rand, welcher aus den bekannten weinblattartig gebildeten Wolken besteht, die abwechselnd aufwärts und abwärts gekehrt sind. Die Schattirung der abwärts gekehrten ist bräunlich, die der aufwärts gewendeten röthlich. Das Colorit der Figuren hält die Linien sorgfältig ein, das des Teppichs dagegen ist nachlässig gemacht. Die Farben sind allenthalben ohne Abstufung nur wie ein Anstrich nach Kartenmalerart aufgetragen. Die Zeichnung ist correct, der Schnitt und Druck kräftig, der Ausdruck der Gesichter ziemlich stier. Das Bild ist wohl mit der Presse gedruckt und scheint der Mitte des XV. Jahrhunderts anzugehören. Das Wasserzeichen des Papiers ist ein kleiner Ochsenkopf mit einer Stange und einem Kreuze. Eine einfache Linie fasst das Bild ein.



H. 10 Z. 1 L. B. 6 Z. 9 L.

No. 101.

St. Apollonia.

(Um 1450.)

St. Apollonia, deren Glorie aus einfachem Reife besteht, hält in der linken Hand eine Zange mit einem Zahne, in der rechten ein Buch, dessen Einband die Form eines Beutels hat.[85]) Diese Embleme erklären sich aus ihrem Leben und Sterben.[86]) Auf dem Haupte trägt sie ein weit vorragendes Barett, an welchem grüne, rothe und weisse Streifen senkrecht abwechseln. Ihre langen gescheitelten Haare sind aus dem Gesichte gekämmt, bedecken die Ohren und hängen offen über den Rücken herab. Ueber ihre Schultern und ausgebreiteten Arme geht ein weiter, wahrscheinlich gelb gefütterter, blassrother Mantel. Ihr Kleid, das sich an den Hals anschliesst, hat auf der Brust eine abwärts gerichtete Schneppe aufgenäht, wird um die Taille von einem gelben Gürtel gehalten, hat über und unter demselben Falten, weite Aermel und unten einen Besatz. Die Farbe ist Krapproth. Das Kleid wie der Mantel schleppen auf dem Boden, ersteres ist aber, um den Gang nicht zu hindern, auf der linken Seite empor gehoben, und, wie es scheint, an der linken Schulter befestigt, weil Apollonia, die keine Hand frei hat, es mit den Händen nicht aufheben kann. Das Unterkleid, ebenfalls bis auf die Füsse gehend, ist weiss, und hat einen schmalen Streifen etwas oberhalb des Randes.

Druckfarbe schwarz, Druck mit dem Reiber, Colorit Ulmisch. Costüm, Faltenwurf und Büchereinband veranlassen uns, das Bild in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts zu setzen. Das Papier hat kein Wasserzeichen, aber schwäbische Textur. Unser Exemplar ist etwas defect.

H. 6 Z. 4 L. B. 3 Z. 10 L.

No. 102.

St. Agnes.

(Um 1450.)

Die Heilige, nach rechts gewendet, hält in der Linken einen Palmenzweig. Ein Lamm springt an ihr hinauf. Ihr Haupt, mit jetzt rother, ehemals vergoldeter Glorie, trägt eine turbanartige Wulst, die mit gradeaufsteigenden Bändern an vier

85) Diese Art von Einbänden wurde für kleinere von Frauen gebrauchte Bücher gewählt, um sie leicht in der Hand oder im Gürtel tragen zu können. Ein so eingebundenes Buch befindet sich in den Sammlungen des Germanischen Museums zu Nürnberg und ist auch in der Hand der Maria auf dem Genter Altarbilde zu bemerken. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, Titelkupfer.

86) Jameson, Sacred and Leg. Art, p. 342.

Stellen gebunden oder umwunden ist. Unter dieser Kopfbedeckung fällt das offne lange Haar auf beiden Seiten über den Rücken herab. Ein langes, graues, schwarzpunktirtes Kleid mit breiten Falten von der Brust bis zu den Knieen, wird ziemlich hoch unter der Brust von einem rothen ehemals goldenen Gürtel zusammengehalten und hat an den weiten Aermeln rothe, früher vergoldete Aufschläge oder Besatz. Ein weiter hellblauer, inwendig hellgrüner Mantel, welcher mit goldener, jetzt rother Borte besetzt ist und auf der Brust mit einer Brosche zusammengehalten wird, bildet das Oberkleid. St. Agnes hält ihn mit der rechten Hand empor. Die Fleischparthien sind zinnoberroth schattirt. Der Fussboden ist matt grün, der Hintergrund bolusroth. Zwei Linien bilden eine Einfassung, welche hellgelb gemalt ist.

Die Zeichnung ist, wenn auch das Gesicht ausdruckslos erscheint, besonders in Darstellung der Hände sehr gewandt, und die Drappirung im Ganzen sehr gefällig. Die Linien sind fein und scharf, der Druck genau, die Druckfarbe schwarz.

Das Colorit ist sorgfältig, die Schatten sind durch dunklere Farbe dargestellt und verlaufen sich allmälig wie bei einem Gemälde. Der feine, dem Kupferstich gleichende Schnitt und das sorgfältige Colorit sprechen nicht für Oberdeutschland. Wir sind jedoch auch nicht im Stande, das Bild mit Sicherheit anderwärts hin zu lociren. Die Zeit lässt sich leichter annähernd bestimmen, denn die langen weichen Falten ohne Knicke und die übermässige Länge der Kleider bezeugen etwa die Mitte des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

Höhe ohne Einfassung 4 Z. 6½ L. Breite 2 Z. 5 L. Breite der Einfassung, wo sie nicht beschnitten ist, 2 L.

No. 103.

Christus der gute Hirte. a.

(Um 1450.)

Auf der Rückseite des Blattes ein misslungener Druck:

Die Dreieinigkeit. b.

Es ist bekannt, dass Jesus unter dem Symbole eines guten Hirten[87]) in Katakomben und auf Grabsteinen der ersten Jahrhunderte der christlichen Kirche[88]) dargestellt wird.

87) Piper, Mythol. und Symbol. der christl. Kunst, I, 1, S. 103. Derselbe, Christl. Bilderkreis, S. 5. Legis-Glückselig, Christusarchäologie, S. 130.

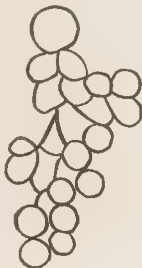
88) Einer der ältesten, vielleicht der erste bekannte Grabstein mit dem Bilde des guten Hirten aus Deutschland dürfte vielleicht der Grabstein im städtischen Museum zu Klagenfurth sein, welcher aus der römischen Stadt Virunum stammt, die zwei Stunden nordwestlich von Klagenfurth auf dem Zollfelde stand und 451 von den Hunnen


Jhesus xpristus
Durch das lidē
in mer großen
tieffen wunde
hān ich das ver
loren schaufe
wider funden
Menschlichait
du solt dich rech
te wol versin-
nen Vnd lere
dīn hertz wie
es alle zit
gott solle er
kennen :-

Unser Bild aber ist kein Symbol, sondern eine Darstellung Christi als guter Hirt, welcher sein Leben lässt für seine Schafe (Joh. 11, 12). Darum sind die Wundenmale an den Händen und Füssen und selbst die Wunde in Jesu Seite aussen am Rocke deutlich bezeichnet, und darum trägt auch Christus nicht einen grauen Rock, wie anderwärts, sondern einen rothen Rock, wodurch angedeutet wird, dass er die Sünden der Welt auf sich genommen und für dieselben gelitten habe. [89]) So erklärt sich auch die Schrift links: **Durch das lidē / miner groszen / tieffen wundē / hān ich das ver / loren schaufe / wider funden;** und die Mahnung rechts: **Menschlichait / du solt dich rech / te wol versin- / nen** [90]) **Vnd lere / dīn hercz wie / es alle zite / gott solle er / kennen :** —

Der Engel links in der strahlenden Wolke mit der Glorie und dankend gehobenen Händen bedeutet wohl den guten Engel, der Engel rechts ohne Glorie mit einem, wie es scheint, nicht eben freundlichen Blicke auf das von Jesu getragene Schaf in der strahlenlosen Wolke, bedeutet wohl den bösen Engel des Menschen.

Die Zeichnung ist ausdrucksvoll und gut. Wir machen auf die lockige Wolle aufmerksam, eine Form, die anderwärts auch für lockiges Haar der Menschen vorkommt. Der Schnitt ist scharf, doch nicht ohne Härten. Der Druck deutlich, die Druckfarbe schwarz. Das Colorit ist lebhaft, das Saftroth ist kräftig und frisch, das Gelb ziemlich frisch, das Grün bläulich wie Spahngrün.



Die Sprache weist auf Schwaben, das Colorit auf Augsburg, vielleicht auch auf Ulm. Die schlichten Falten, welche nur Andeutungen von Knicken zeigen, lassen das Bild in die Mitte des XV. Jahrhunderts setzen.

Das Wasserzeichen des Papiers ist eine Weintraube.

H. 9 Z. 10 L. B. 6 Z. 9 L.

---

zerstört wurde. — Abbildungen des guten Hirten aus den Katakomben bei Louisa Twining, Emblems and Symbols of the early and mediaeval Christian art, Plate XIV., XV. Didron, Iconograph. chrét., p. 346. Piper, Christ. Bilderkreis, Taf. No. 3.

89) Auf einem Münchener Evangeliarium ist Christus mit einem purpurrothen Rocke, die Schächer mit blauen Röcken bekleidet. Legis-Glückselig, Christusarch., S. 145. Vgl. auch unsern Metallschnitt aus dem XII. Jahrhundert, No. 11.

90) nachdenken.

Dasselbe Blatt ist auf der Rückseite mit einer Darstellung der

Dreieinigkeit

bedruckt. Dieser Druck ist durch Verschiebung des Holzstockes doppelt, blass und dunkel, grad und schief geworden.

Gott-Vater mit Glorie und Kaiserkrone, mit grossem Barte und weitem, faltigem Mantel, sitzt auf einem Throne, dessen Lehne mit gothischen Arabesken verziert ist. Er hält das Kreuz, an welches Jesus genagelt ist, mit beiden Händen vor seiner Brust. Jesus hat keine Dornenkrone, sondern einen Schappel; seine Lenden sind mit einem Tuche umwunden, dessen Ende in der Mitte etwas herabhängt. Er neigt sterbend sein Haupt gegen die rechte Schulter, sein Körper ist hager, die Rippen sind scharf markirt. Der Heilige Geist als Taube fliegt herab in der Richtung der linken Schulter Jesu. Drei Zeilen Text schliessen unten das Bild ab. Auf der rechten Seite ist leider ein Streifen von $^{3}/_{4}$ Zoll Breite abgeschnitten, wodurch auch die Schrift beschädigt ist. Die Schrift lautet: **O heylige drieltikait o dw aings weſſen ewiger got erparm dich........**

Nr all gelaubig ſel verleich yn rwe vnd gib jn ſelikait las jn erſch.....
.....kait der ewigen klarhait vnd mach ring jr greſſe pein die ſy en....../

Zeichnung und Schnitt dieses Blattes scheinen vorzüglich. Das Gesicht Gott-Vaters ist ausdrucksvoll, die Gewandung meisterhaft gefaltet und schattirt. Der Schnitt sicher, der Druck scharf und schwarz. Die Schrift ist Cursivschrift und hat Aehnlichkeit mit der Schrift des xylographischen Künsperck'schen Kalenders.

Das reiche Gewand Gott-Vaters hat schon ziemlich ausgebildete geknickte Falten. Die Arbeit ist offenbar besser, als die des „guten Hirten“ und scheint in den Anfang der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu gehören. Das Blatt ist nicht colorirt.

H. 9 Z. 10 L. Jetzige B. 6 Z. 9 L.

No. 104.

Christi Gefangennehmung und Christi Kreuztragung. Zwei Blätter aus einer Passion.

Gefangennehmung. (Um 1450.)

Jesus mit Glorie von einfacher Kreislinie eingefasst, mit langen Haaren, welche auf der Mitte der Stirn rückwärts gekämmt sind, und mit rundem Barte in ein-

fachem schiefergrauen Rocke, wird von Judas geküsst, während ein geharnischter Krieger ihn am rechten Arme fasst und ein Knecht des Hohenpriesters eine Schlinge über sein Haupt werfen will. Hinter dem Geharnischten wie hinter dem Knechte sieht man noch je einen Kriegsknecht. Links steht Petrus mit Glorie und zieht das Schwert, vor ihm kniet einer der Knechte und hebt eine Stange auf. Die Knechte haben kurze Röcke mit Einschnitt an der Seite, enge Hosen und spitze Schuhe, welche bis an die Knöchel reichen. Der Geharnischte trägt eine Barthaube und, wie es scheint, einen Spangenhelm mit aufgeschlagenem Visier. Hierdurch wird das Bild etwa in die Mitte des XV. Jahrhunderts versetzt. Siehe Hefner, Trachten, II, 45.

Die Kreuztragung.

Ein Kriegsknecht, mit einem eisernen Streitkolben bewaffnet und mit Eisenhaube (Basinet), bedeckt, zieht Jesum an einem Stricke nach sich. Jesus in grauem, weitem Rocke mit Kreuzglorie aus einfacher Kreislinie gebildet, grünem Schappel und rundem Barte, trägt ein Antoniuskreuz. Simon von Cyrene, ein kleiner bärtiger Mann, hilft ihm das Kreuz am Ende tragen. Ein Kriegsknecht mit einer Lanze, an welcher ein Fähnchen mit Drachenbild, und ein anderer Kriegsknecht mit einer Hellebarde gehen Jesu zur Seite, werden aber grossentheils durch ihn verdeckt. Der Zug verlässt eben das Thor von Jerusalem und innerhalb desselben sehen wir noch Maria mit Glorie, die Hände über die Brust gekreuzt, in ein graues Unterkleid und grauen Mantel gehüllt. Das Tuch um den Kopf ist weiss. Hinter ihr sieht man zum Theil das Haupt Johannis mit Glorie. Der Schnitt ist fein und zart und die Köpfe sind zum Theil voll Ausdruck. Der Druck ist scharf, mit dem Reiber in grauschwarzer Farbe ausgeführt. Das Colorit ist lebhaft. Saftroth, Spahngrün, Schiefergrau, Gelb und Blassroth sind die häufigsten Farben. Die dreieckige lange Fahne an der Lanze, der Eisenhut des letzten Kriegsknechtes, der Mangel an harten Knickfalten verweisen auch dies Bild in die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Wir sind ungewiss, wohin wir diese Bilder setzen sollen, doch können wir im Roth und Spahngrün ebenso wenig wie in dem Schiefergrau das schwäbische Colorit verkennen. Ein Wasserzeichen findet sich nicht im Papier.

H. 3 Z. 8 L. B. 2 Z. 10 L.

No. 105.

Die Messe des heiligen Gregorius.

(1450—1460.) Vergl. No. 92.

Gregorius, mit der Tiara auf dem Haupte und von der Glorie umgeben, kniet auf den Stufen des Altars, welcher auf der linken Seite des Bildes dargestellt ist. Er ist bekleidet mit einer schwärzlichen Casula und weissen Alba mit stehendem Kragen. Hinter ihm steht ein Cardinal in langem rothen, die Füsse bedeckenden Mantel, rothem Hute mit einfacher Schnur und Schiebeknoten. In der linken Hand trägt er einen Stab, auf dem ein Kreuz steht, dessen Arme in einen Kreis auslaufen. In der Mitte des Kreuzes und auf den Enden der drei oberen Arme ist ein kleiner Kreis zu sehen. Hinter dem Cardinal zwei Bischöfe, von denen der vordere einen grünen Mantel trägt, der hintere jedoch nur durch die Spitze seiner Inful erkennbar ist.

Auf dem Altare befinden sich links ein aufgeschlagenes Mess-Buch, in der Mitte ein Kelch mit der Patene bedeckt, unter und neben ihm das kleine Tuch zum Bedecken des Kelches, endlich zwei brennende Altarkerzen. Hinter letzteren steht die Grabkiste Jesu, aus welcher der Herr mit der Glorie, der Dornenkrone und dem Schurze um die Lenden bis an die Kniee sich erhebt. Hinter ihm erscheint das Kreuz, an dem links die Geissel, rechts die Ruthe aufgehängt ist. Der Fussboden ist quadrirt und grün colorirt.

Das Bild ist mit einer einfachen schmalen Linie abgeschlossen, aber auch von einem grösseren Rahmen umgeben, welcher von der Umfassungslinie des Bildes ungefähr 3 Linien absteht. Dieser Rahmen wird von Rosetten in Quadraten und von Akanthusblättern in Oblongen, die mit einander abwechseln, gebildet. Die Rosetten stehen in den Ecken und in der Mitte der vier Seiten, so dass die Oblongen je nach dem Raume, der für sie übrig bleibt, oben und unten kürzer, an den Seiten aber länger sind, und daher auf den Seiten zwei Akanthusblätter enthalten. Die Rosetten der Mitte bestehen aus einer rundblättrigen Blume, diejenigen in den Ecken aus einer von vier Blättern zusammengesetzten Phantasieblume, die ein Kreuz mit einem runden Mittelpunkte und mit in die Ecken eindringenden, daher auch weinblattartig zugespitzten und fünfach ausgezackten Armen bilden.

Die Linien sind fein geschnitten, die Stellung der Figuren ist natürlich, der Ausdruck in den Gesichtern der Scene angemessen; die Gewänder sind ansprechend und ohne die harten Knickfalten dargestellt; die Ornamente im Rahmen sind schwungvoll gezeichnet. Der Druck ist mit dem Reiber in braunschwarzer Wasser-

farbe ausgeführt. Alles ist auf dieser Darstellung der Gregoriusmesse mehr ausgeführt und verziert, als auf der vorhergehenden No. 92; der Altar hat nicht eine, sondern drei Stufen. Die Grabkiste hat nicht eine gerade Wand mit einer Leiste, sondern verjüngt sich von einer breiteren Unterlage durch drei Stufen nach oben; der Kelch und die Leuchter sind auch mehr verziert, als die früheren, die Mütze des Bischofs ist hoch, die des Pabstes bereits verkürzt, die Gewandung hat zwar scharf geschnittene, aber keine harten Knickfalten. Wir setzen darum das Blatt in die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Das Colorit, Spahngrün für den Fussboden, den Bischofsmantel, den Mützenstreif, die Dornenkrone, die Ruthe und für die innere Seite der Akanthusblätter; verschossenes Saftroth für den Cardinal und die äussere Seite der Akanthusblätter; Gelb für Glorie, Holz, Metall und die Einfassung; Dunkelbraun für Haare und Bart Christi; Zinnoberroth für die Wunden Christi und Flammen der Lichter; blass Schwarzbraun für den Mantel Gregor's und für den Grund und die Schattirung der Rosetten im Innern. Alles weist auf Ulm hin. Das Papier ist das wie mit Filz gepresste oft vorkommende; das Wasserzeichen fehlt.

H. 9 Z. B. 6 Z. 9 L.

Ueber die Legende vergl. Holzschnitt No. 92 S. 155 f.

No. 106.

Die Messe des heiligen Gregorius. Nicht colorirt.

(1450 — 1460.) Vergl. No. 92.

In der Mitte des Blattes steht ein Altar, dessen Platte bedeckt und dessen Vorderseite mit Arabeskenblumen geziert ist. Auf dem Altare findet sich vorn ein Kelch, eine Patene und ein aufgeschlagenes Messbuch. Hinten stehen zwei Leuchter mit Kerzen. Zwischen diesen aber, noch rückwärts über den Altar hinausragend, befindet sich die Grabkiste Jesu mit der Inschrift auf der Vorderseite: „Jhesus Christus“. Aus derselben ragt der Heiland in halber Figur empor, die durchbohrten Hände über dem Unterleibe kreuzend, im rechten Arme die Geissel, im linken die Ruthe tragend. Um das Haupt trägt er noch keine Dornenkrone, sondern den aus zwei Stricken gewundenen Schappel, durch welchen die Haare gehalten werden. Die Glorie mit Malteserkreuz, dessen Arme schwarz und weiss eingefasst sind, umgiebt Jesu Haupt. Hinter Jesu halten zwei schwebende Engel, die aus den in den Ecken angezeigten Wolken herabfliegen, ein Tuch als Hintergrund. Links kniet auf der Stufe des Altars, die Messe celebrirend, Pabst Gregor, dessen Name vor ihm an der Vorder-

seite der Altarstufe in den Worten: „Sanctus Gregorius ppa“ angegeben ist. Ihm assistirt ein Cardinal, welcher hinter ihm steht und die Hände über die Brust kreuzt. Ein Engel kniet auf der rechten Seite und schwenkt das Rauchfass. Von den Händen des Pabstes Gregor erhebt sich ein Schriftband, welches in zwei Zeilen und in biblischen Worten die Verwunderung Gregor's über die Erscheinung Christi ausspricht. Die Worte heissen: „A dno fcm est istud et est / mirabile i oculis nostris“. Eine Linie schliesst das Bild unten ab. Unter dem Bilde steht folgende Inschrift in neun Zeilen:

Unser herre ihūs xpūs erscheyne stō Gregorio zue Rome ynne,
der borge die man da nennet porta Crucis uff deme altaré iherusalim /
vnd vō obirgir freude die er da vō enphingk gap er allen den die mit /
gebeygetin knyhn vnd mit ganczer andachit sperchin (sic) Ey pater noster /
vnd Ey aue maria vor disser figuren also vil ablas vnd gnade als yn-
ne derselbin kirchin ist dz ist vierzehindusint Jare vnd von Seheß (Sechs) /
vnd viertzigk Gebistin der gab iglichir Seheß Jare ablas vnd von /
vierczigk Bischoffin von iglichim vierczigk dage den ablas vnd die /
grosse gnade bestedigite der h.,lig Babist sanctus Clemens amē /

Am t findet sich stets der senkrechte Strich.

Die Zeichnung ist in starken Linien durchgeführt, aber die Gesichter haben Ausdruck, die Figuren eine natürliche Haltung und die Draperie der Gewänder ist geschmackvoll und weich. Es fehlen die harten geknickten Falten der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gänzlich. Wir sind daher geneigt, dieses Blatt in die Mitte des XV. Jahrhunderts zu legen. Die Sprache ist mitteldeutsch, erinnert an Thüringen. Wir finden in den deutschen Kalendern, welche in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Nürnberg erschienen, auch mitteldeutschen, thüringischen Dialekt. Es ist also wohl möglich, dass unser Bild in Nürnberg von einem Mitteldeutschen geschnitten worden ist. Der Schnitt ist scharf, der Druck in schwarzer Farbe und scheint mit dem Reiber ausgeführt. Das Papier zeigt kein Wasserzeichen und ist dünn. Passavant, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 45 bespricht unser Bild, ohne über Alter und Herkunft sich auszusprechen.

H. 10 Z. B. 6 Z. 9 L.

No. 107.

St. Hieronymus heilt den Löwen.

(1450—1460.)

Der Heilige sitzt an seinem Lesepulte, auf welchem ein aufgeschlagenes Buch mit Schriftpunkten und Linien liegt. Rechts stemmt ein Löwe, der auf den Hinterfüssen steht und den Schweif zwischen den Beinen bis an die Füsse des Heiligen vorgeschoben hat, die linke Vorderpfote an das Knie des Heiligen und hält die rechte Pfote, in welcher ein Dorn steckt, dem Heiligen hin. Hieronymus hat sie mit der linken Hand erfasst und sucht mit der rechten Hand vermittelst eines mit Holzgriff versehenen langen Stechers den Dorn zu entfernen. Der Heilige, ohne Bart, hat eine Glorie mit einem Rande, einen Cardinalshut mit gelber einfacher Schnur auf den gelben Haaren und einen weiten Mantel, beides von hellrothbrauner Farbe. Lesepult wie Sessel sind mit Vorhängen versehen. Hinter dem Heiligen steht ein Gebäude mit offener Pforte in der Fronte und einem Fenster an der Seite, wahrscheinlich das Thor seines Klosters. Das Thor, sowie das Pult sind hell nussbraun, die Vorhänge an Pult und Sitz gelb, der Löwe gelbbraun, der Fussboden spahngrün. Die Zeichnung ist sicher und gewandt, aber die Linien sind stark und für das Gesicht unangemessen, der Löwe ist heraldisch aufgefasst, der Faltenwurf im Gewande des Heiligen ist geschmackvoll, die Druckfarbe ist schwarz, der Druck, wie es scheint, mit der Presse ausgeführt. Das Colorit ist im Ganzen matt, die Farben, insbesondere die braunen Tinten, machen die Bestimmung des Ursprungs schwierig, indessen scheint der Ober-Rhein die Heimath des Bildes zu sein. Die Arbeit gehört, wie die beginnenden Hakenfalten andeuten, der Mitte des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts an, worauf uns der zwar scharfe, aber nicht schroff geknickte Faltenwurf führt. Eine doppelte Linie fasst das Bild ein. Ein Wasserzeichen ist nicht wahrnehmbar.

H. 5. Z. 11 L. B. 4 Z. 2 L.

No. 108.

Christus als Schmerzensmann vor der Grabkiste.

(1450—1460.)

Der Heiland mit rother Glorie, deren einfachen Ring ein Malteserkreuz stützt, mit Dornenkrone in Form eines Haarringes, mit dunkel nussbraunem Bart und

Haar, mit einem hellgelben Schurze von weichen Falten um die Lenden, welcher an der linken Hüfte einen Knoten mit herabhängenden Zipfeln bildet, steht nach rechts gewendet nackend auf der Stufe der Grabkiste, legt seine rechte Hand in die lange senkrechte Seitenwunde und die linke Hand an die linke Seite. Blut fliesst aus der Wunde, aus den Händen und Füssen. Seine Glorie hat ein Kreuz mit breiten, sehr excentrisch gebildeten Armen. Die Arme sind hellgelb, die Glorie zwischen dem Kreuze blassroth. Das Haupthaar und der volle Bart Jesu sind dunkel nussbraun. Um die Hüften ist ein Schurz gewunden, der an der linken Hüfte einen Knoten bildet und in lange herabhängende Zipfel endet.

Die Grabkiste erhebt sich auf einer Vorstufe und ist offen. Hinter Jesu Haupte erscheint der Querbalken des Antoniuskreuzes, während der Stamm desselben von Jesu Körper bedeckt ist. An demselben stecken links zwei Nägel; die Ruthe und die Geissel hängen von demselben herab. Rechts sind die Lanze und der Stab mit dem Schwamm an den Kreuzesbalken gelehnt. Zwischen beiden steckt im Kreuz ein Nagel.

Der Schnitt ist scharf, die Zeichnung deutlich, aber ohne Perspective. Die Haltung Jesu ist fest und entschieden. Die Druckfarbe ist schwarz, der Druck scheint mit dem Reiber gemacht zu sein. Die Farben sind Grün, Gelb und Blassroth in zwei Abstufungen. Spahngrün mit Gelb gemischt ist der Fussboden und die Ruthe, blasscarmoisinroth die senkrechte Seite der Grabkiste und deren Vorstufe, dieselbe Farbe noch blasser hat die Grabkiste im Innern und auf der wagerechten Fläche der Vorstufe. Blassgelb ist der Rand der Grabkiste, der Schurz Jesu, das Kreuz in der Glorie, der Kreuzesquerbalken, die Griffe an Geissel und Lanze, sowie der Schwammstock, endlich die von zwei Linien gebildete Einfassung.

Das Bild ist wahrscheinlich eine Arbeit aus der Mitte des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

H. 5 Z. 2 L B. 2 Z. 11 L.

Facsimile der Originalcharactere eines Verses.

Trouth it is that by my magnanymyte
I subdue pryncs for theyr offence.
But certaynly subdued shulde I be.
If that I wanted the helpe of prudence.

her am I sent by our ...
he we mankynde by doctryne eundent.
neane to amende his original offense.

But by the meanes of christesinnocence
I fayth shalbrynge hym fro captiuyte

arite.

olde thou man that art nat charitable.
to my doctryne and se thou folo we me.
whome procedeth welth inestymable.
s and pleasour ioy and prosperyte.

Where as debate wo peyne and myserie.
Cometh of hatered grounde of al malyce
Therfore ensue ye me that am charyte.
ffor where as I am is no maner vice.

temperaunce.

asty people wythout any mesiure.
cal ye nat unto your remēbraunce.
ye greuous peynes ye shal endure.

Therfore submyt you to attemperaunce
If that ye entende heuen to procure.
ffor of hastynesse procedeth vengeaunce

your synne and mysgouernaunce. Wyth sodeyne murder I you ensure.

tice. ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ IIIII

t by name called am Justice.
euery man gyue sentence of ryght.
nysshinge trespassers for theyr malice.
inge no man for richesse nor myght

An abuser of Justice hatethmy syght.
For he the ryght wol nat dyscus.
He loueth derkenesse hatinge the lyght.
Ut non arguantur opera eius.

rce. ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ /II

vhome god wythmehath ornate.
ulde folo we the steppes of humylite
wolde continue stil his estate.
lyue wythout al aduersyte.

Trouthit is that by my magnanymyte
I subdue. Prynces for theyr offence.
But certainly subdued shulde I be.
If that I wanted the helpe of prudence.

ope. ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ II

at man that doth nat unto me enclyne.
hel dongeon damned is perpetually.
.tremely priuate of the grace diuyne.
perfore man mortal se thou thy mynde aply

Unto me hope whych by my policye.
Bringe man that erst was damned by synne
Forto beholde our sauyour eternally.
Beholde what profite a man hyme doth wynne

rudence. ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ /I

that gyueth hym unto negligence.
e lacke of wit fallethe into myserye.

For lacke of wysedome lyuynge in prouertye.
Therfore he that wol lerne proudence.
… hym selfe from al aduersyte.

Druck v. Hirschfeld Leipzig.

No. 109.

Moral Play;

oder:

Stanzen auf die sieben theologischen Tugenden.

(1450—1470.)

Ueber die Moral Plays oder Morals, Dramen, in denen allegorische Personen, wie Veritas, Justitia, Pax, Misericordia u. s. w. auftreten, um eine Anweisung zur bessern Führung des Lebens zu geben, handelt PAYNE COLLIER: *History of English Dramatic Poetry*, London 1831, Vol. 2, p. 256.

Das zu besprechende, bis jetzt einzige bekannte Fragment eines englischen xylographischen Schriftdruckes[91]), besteht aus sieben Reihen von je zwei Versen. Sie sind durch eine Reihe von weissen, meist fünfblättrigen Rosen auf schwarzer Scheibe, welche oben mit einer starken, unten mit einer schwachen Linie und am rechten Ende mit mehreren freistehenden, meist senkrechten, zum Theil auch diagonalen Strichen geschlossen sind, von einander geschieden. Die Zahl der Rosen ist in jeder Reihe verschieden. Am Anfange der Rosenreihe, jedesmal über dem Anfange des ersten Verses steht der Name der allegorischen Person, welcher die Verse in den Mund gelegt worden sind. Die Namen der Personen sind nur zum Theil erhalten, weil unser Fragment oben und an der Seite stark beschnitten ist, lassen sich aber aus dem Context der Verse ergänzen. Sie sind: Fayth, Glaube; Charite, Liebe; Attemperaunce, Mässigung; Justice, Gerechtigkeit; Force, Stärke; Hope, Hoffnung; Prudence, Vorsicht, Klugheit. Die Verse, deren Ergänzung wir in Klammern eingeschlossen und deren Uebersetzung wir neben dem Texte gegeben haben, lauten:

91) Siehe PASSAVANT, Peintre-Graveur, T. I, p. 178. Le Bibliophile, Revue mensuelle illustrée de livres rares etc. 2e année 1863, p. 53 und 141.

[Fayth.]

. . . .

[As] her am I ſent by diuyne[1]) prouidence

[Teac]he we mankynde by doctryne euydent

[The m]eane to amende his original offenſe.

. . . .

. . . .

But by the meanes of chriſtes innocence

I fayth ſhalbrynge hym feo[2]) captíuyte.

[Cha]rite. III

[Beh]olde thou man that art nat charitable.

[List] to my doctryne and ſe thou folo we me.

[From] whome procedeth welth ineſtymable.

[Bliss] and pleaſour ioy and proſperyte.

Where as debate wo peyne and myſeríe.

Cometh of hatered grounde of al malyce

Therfore enſue ye me that am charyte.

Ffor where as I am is no maner vice.

[At]temperaunce. IIII

[Ye h]aſty people wythout any meſure.

[Re]cal ye nat vnto your remēbraunce.

[Ho]we greuous peynes ye ſhal endure.

[For] your ſynne and myſgouernaunce.

Therfore ſubmyt you to attemperaunce

If that ye entende heuen to procure.

Ffor of haſtyneſſe procedeth vengeaunce

Wyth ſodeyne murder I you enſure.

[Juſ]tice. IIIII

[I tha]t by name called am Juſtice.

[Un to] euery man gyue ſentence of ryght.

[Pun]yſſhinge treſpaſſers for theyr malíce.

[Spar]inge no man for rícheſſe nor myght

An abuſer of Juſtice hateth my ſyght.

Ffor he the ryght wol nat dyſcus.

He loueth derkeneſſe hatinge the lyght.

Ut non arguantur opera eius.[3])

[Fo]rce. /II

[He] whome god wyth me hath ornate.

[He ſh]ulde folo we the ſteppes of humylite.

[If he] wolde continue ſtil his eſtate.

[And] lyue wythout al adverſyte.[4])

Trouth it is that by my magnanymyte

I ſubdue. Prynces for theyr offence.

But certaynly ſubdued ſhulde I be.

If that I wanted the helpe of prudence.

[H]ope. II

[Th]at man that doth nat vnto me enclyne.

[To] hel dongeon damned is perpetually.

[E]xtremely príuate of the grace díuyne.

[Th]erfore man mortal ſe thou thy mynde aply.

Vnto me hope whych by my policye.

Bringe man that erſt was damned by ſynne

For to beholde our ſauyour eternally.

Beholde what profite a man by me doth wynne.

[P]rudence. /I

[He] that gyueth hym vnto negligence.

[For] lacke of wit fallethe into myſerye.

. . . .

. . . .

Ffor lacke of wyſedome livynge in prouertye.

Therfore he that wol lerne prouydence.

. . . . . . ſelfe from al aduerſyte.

. . . .

1) Durch ein Versehen steht fälschlich im Facsimile our yne. — 2) feo = from. — 3) Evang. Johann. III, 20. — 4) Der Dichter will sagen: Hochmuth kommt vor dem Falle.

Glaube.

. . . .
Hier her bin ich gesandt von der göttlichen Vorsehung.
Wir lehren der Menschheit durch klare Lehre
Die Mittel zu sühnen ihre Erbsünde.

. . . .
. . . .
Aber vermittelst der Unschuld Christi
Ich, Glaube, werde ihn aus der Gefangenschaft bringen.

Liebe.

Siehe du Mensch, der du nicht liebevoll bist.
Höre auf meine Lehre, und sieh dass du ihr folgest
Aus welcher hervorgeht unschätzbarer Reichthum
Segen und Vergnügen Freude und Wohlsein.

Während Streit, Weh, Pein und Elend
Kommt vom Hasse, der Wurzel aller Bosheit.
Deshalb folgt ihr mir, die ich die Liebe bin,
Denn wo ich bin ist keine Art von Laster.

Mässigung.

Ihr jähzornig Volk ohne irgend ein Maass;
Ruft ihr euch nicht zurück in euer Gedächtniss,
Wie schwere Pein ihr sollt ertragen
Für eure Sünde und Missethat?

Deshalb unterwerft euch der Mässigung
Wenn ihr wünscht den Himmel euch zu erwerben,
Denn aus dem Jähzorn geht hervor die Rache
Der plötzliche Mord, versichere ich euch.

Gerechtigkeit.

Ich die ich mit Namen Gerechtigkeit heisse
Die ich Jedermann gerechten Spruch gebe
Bestrafend die Verbrecher für ihre Bosheit
Schonend keinen Menschen wegen Reichthum oder Macht.

Ein Verächter der Gerechtigkeit hasst mein Antlitz
Denn er will nicht das Recht erforschen.
Er liebt die Finsterniss und hasst das Licht
Ut non arguantur opera eius.

Stärke.

Wen Gott mit mir ausgerüstet hat
Muss folgen den Fusstapfen der Demuth
Wenn er seinen Platz ferner behaupten
Und ohne alle Widerwärtigkeiten leben will.

Wahr ist es dass durch meinen hohen Muth
Ich Fürsten stürze für ihre Verbrechen,
Aber ich würde gewiss besiegt werden,
Wenn mir die Hülfe der Klugheit fehlte.

Hoffnung.

Der Mann, der sich mir nicht zuwendet
Ist auf ewig zum Höllengefängniss verdammt
Gänzlich beraubt der göttlichen Gnade.
Deshalb, unsterblicher Mensch, siehe dass du deinen Geist

Zu mir wendest, der Hoffnung, die ich durch meine Leitung
Bringe dahin den Menschen, der erst durch Sünde verdammt
Zu sehen unsern Heiland in aller Ewigkeit.
Siehe welchen Gewinn ein Mann durch mich erhält.

Klugheit. Vorsicht.

Der welcher sich der Nachlässigkeit hingiebt
Verfällt aus Mangel an Einsicht in Elend
. . . .
. . . .

Aus Mangel an Weisheit in Armuth lebend
Deshalb wer Klugheit (Vorsicht) lernen will
Um sich zu schützen vor allem Unheil
. . . .

Diese Verse sind nach einer brieflich gegen uns ausgesprochenen Ansicht des Herrn Payne Collier Reste eines bisher gänzlich unbekannten Moral Play und gehören unter die ältesten Reste englischer dramatischer Werke. Dagegen hält sie Mr. Henry Bradshaw für Stanzen auf die sieben theologischen Tugenden, bestimmt für Schriftbänder, die mit den diese Tugenden darstellenden Bildern in Verbindung zu setzen seien. Wir befinden uns ausser Stande, eine Entscheidung zwischen beiden Ansichten zu treffen, und geben daher den Artikel Mr. Bradshaw's in der Note, den Lesern die Entscheidung überlassend. 92)

Das Alter der Schrift lässt sich, da wir keine datirten englischen Manuscripte mit Missaltypen vor uns haben, nicht bestimmen, doch dürfte dieselbe zwischen

92) Le Bibliophile. Revue mensuelle illustrée des livres rares et curieux, des gravures anciennes et des manuscrits. Londres: W. Jeffs, No. XXIV. Decbr. 1863, p. 141. THE ENGLISH BLOCK-PRINTED BROADSIDE. (See p. 53.) M. Weigel's interesting fragment, described at p. 53, cannot be considered part of a moral play or any such production. If any one will glance at the various lists of John Lydgate's works, he will see enough to show him that this is a set of stanzas on the seven theological virtues, written most probably for scrolls to be put above or beneath figures representing these virtues on the wall of a room, or in some such position, as many of Lydgate's verses are known to have been. The Harleian Collection is almost sure to furnish a complete copy of them, as verses on the three divine and four cardinal virtues. They do not appear in the large collections of Lydgate in Trinity College library here. The metre is the ordinary eight line stanza used by Chaucer in the Monk's Tale, and by Lydgate in many of his pieces. Each stanza consists of two quatrains, in which the second rhyme of the first gives the first rhyme to the second. The two quatrains of each stanza are, in the xylographic fragment, arranged side by side; in the reprint they are arranged in the ordinary way. It will be seen that though the stanzas are all numbered, 1) yet they are wrongly arranged; but by putting them according to their numbers, the following order comes out: — I Faith, II Hope, III Charite, the three divine virtues; and IIII Attemperaunce, IIIII Justice, ⁄I Prudence and ⁄II Force (or Strength), the four cardinal virtues. The form of the numbers is curious, but easily unterstood. They were inaccurately given in the description at p. 55; for the sloping line is not a broken V at all, but, as may be seen from the fac-simile, merely part of a simple method of representing the numbers by a series of lines. The first and last stanzas should have been printed thus:

. . . [Faith]

. . . . .
. . . her am I sent by our god prouidence
. . . he we mankynde by doctryne euydent.
. . . meane to amende his original offense.

. . . .
Wil . . . .
But by the meanes of christes innocence
I fayth shalbrynge hym fro captiuyte.

* * *

. . rudence II

. . that gyueth hym vnto negligence.
. . r lacke of wit fallethe into myserye.
. . . .
. . . .

For lacke of wysedome liuynge in prouertye.
Therfore he that wol lerne prouydence.
. . . . . hym selfe from al adversyte.

I am indebted to Mr. C. J. Stewart for a sight of M. Weigel's fac-simile of the whole fragment; for it is extremely difficult to get a clear idea of such a thing from a verbal description, however good.

University Library, Cambridge.

Henry Bradshaw.

1) Ist kaum anzunehmen. Die Zahlen gehören an den Anfang nicht an das Ende der Zeilen.

1450 bis 1470 gehören, mit welcher Zeit auch die Sprachform übereinzustimmen scheint. Weder in DIBDIN's *Bibliographical Antiquities* noch in BLADE's *Life and Typographie of* WILLIAM CAXTON findet sich diese Typenform, doch ähnelt dieselbe allerdings dem in DIBDIN's Werke Vol. I, p. CII gegebenen Facsimile von CAXTON's Type. Neben dem sprachlichen Interesse gewinnt unser Blatt die höchste Bedeutung als Zeugniss für Englands frühe Ausübung der Xylographie. Ausser dem von OTTLEY in seinem Werke: *An Inquiry concerning the Invention of Printing* p. 198 mitgetheilten, wohl in die Jahre 1455 bis 1471 gehörigen englischen Holzschnitte, ein Ecce-homo-Bild mit Ablass für 26 Tage und 26 Tausend Jahre, welchen der Pabst Gregor und andere Päbste gegeben habe, ist kein anderes xylographisches Product mit Text in englischer Sprache bis jetzt bekannt. Ein weites Feld der Untersuchung eröffnet sich dem Forscher durch unser Blatt, die Verbindung und den Zusammenhang dieses xylographischen Blattes als Vorläufer der ersten typographischen Drucke Englands aufzufinden.

Ein glücklicher Zufall rettete dieses Unicum vor gänzlicher Zerstörung. Als uns Kunde wurde, dass dasselbe in Nürnberg verkäuflich sei, erwarben wir es sofort und ersuchten einen dortigen Freund uns das Nähere über dessen Auffindung mitzutheilen, welcher diesem Gesuche auf das Freundlichste in folgenden Zeilen entsprach: „Vor zwei Jahren (1850), vielleicht etwas länger, zeigte mir der frühere Besitzer einen Triumphzug Jul. Cäsars, à la Mantegna, doch gut von Composition und Zeichnung, den ich nie gesehen hatte, der keinen Namen aufwies, der auch PASSAVANT, welcher um jene Zeit hierher und zu dem Besitzer kam, nicht vorgekommen war. Ich wusste nicht, ob ich ihn dem Strassburger Jacob zuschreiben dürfe, dessen Arbeiten ich nicht aus Autopsie kenne und unterliess die Taufe. Indessen notirte ich, was ich vor mir sah, und fand, dass ein Blatt nicht vollständig sei. Die Blätter waren aneinander gereiht (12) mit Papier gefüttert. Auf einem zum Aufziehen benutzten Blatte war Text wahrzunehmen, doch lag er nicht zu Tage. Ich rieth dem Besitzer, die Blätter auseinander nehmen zu lassen. Das bedruckte Blatt nun, welches von dem Triumphe abgelöst wurde, ist — die englische Xylographie.“

Das Papier ist ohne Wasserzeichen und ziemlich stark. Der Druck ist kräftig in schwarzer Farbe mit der Presse ausgeführt.

H. 16 Z. 6 L. B. 19 Z. 9 L.

No. 110.

Die XIV Nothhelfer.

Zwei Blätter in Querfolio. (Gegen 1460.)

Als Nothhelfer werden diejenigen Märtyrer der christlichen Kirche angesehen, welche vor ihrem Märtyrertode Gott gebeten haben, er möge allen den Frommen, welche in ihrem Namen etwas bitten würden, ihr Gebet erhören. Zum Theil wird berichtet, dass eine Stimme vom Himmel diese Bitte der Märtyrer zu erfüllen ausdrücklich versprochen habe. Die Zahl der Nothhelfer war im XV. Jahrhundert vierzehn, stieg aber im XVI. Jahrhundert auf fünfzehn. Die Personen dieser Nothhelfer sind nicht immer dieselben und in derselben Folge. Alt, Die Heiligenbilder S. 273 und Christ. Kunstsymbol. und Iconographie, S. 215, giebt folgende vierzehn an: Achatius, Aegidius, Barbara, Blasius, Christophorus, Cyriacus, Dionysius, Erasmus, Eustachius, Georg, Katharina, Margaretha, Pantaleon, Vitus. Unsere beiden Blätter geben: Blasius, Aegidius, Adjutor, Erasmus, Nicolaus, Vitus, Georg, Christophorus, Pantaleon, Eustachius, Achatius, Katharina, Margaretha und Barbara. Es fehlt also auf unserer Darstellung Cyriacus und Dionysius, und dagegen sind eingetreten Adjutor und Nicolaus. Ein Holzschnitt aus dem XVI. Jahrhundert giebt die Namen der ersten Aufzählung, fügt aber noch den heiligen Magnus hinzu und hat sonach XV Heilige als Nothhelfer.

Auf unseren Blättern vertheilen sich die Nothhelfer also. Auf dem ersten Blatte sind sechs Nothhelfer und in der Mitte derselben die Kreuzigung. Von links nach rechts erscheinen auf dem ersten Blatte folgende Figuren:

1) **Ein Mönch,** welcher in der linken Hand ein Buch, in der rechten eine Kette mit einer Fessel trägt. Dieser Heilige ist wahrscheinlich **St. Adjutor,** der auf wunderbare Weise aus saracenischer Gefangenschaft entfloh und durch die Kette, welche er mitgebracht hatte, einen Schlund in der Seine schloss, indem er dieselbe in denselben warf.

2) **St. Aegidius** in Mönchstracht; er hält in der Rechten einen Abtstab mit Sudarium und mit der Linken den linken Fuss eines an ihm heraufspringenden Rehes. Der rechte Fuss des Rehes ist nicht verwundet, wie anderwärts bemerkt wird. Alt, Heiligenbilder, S. 62 und 167. Auf dem uns vorliegenden Blatte aus dem XVI. Jahrhundert ist der linke Fuss des Rehes mit einem Pfeile verwundet.

3) **St. Blasius** mit einem Bischofsstabe, an welchem ein Sudarium befestigt ist, in der Rechten und mit einer brennenden Kerze in der Linken. Er trägt eine Bischofsmütze, einen rothen Mantel, eine grüne Tunica und eine gelbe Alba.

Nun folgt die Kreuzigung. Christus trägt um die langen dunkeln Haare einen Schappel und um die Hüften ein Tuch, dessen Zipfel nicht sichtbar sind. Das linke Bein ist auf das rechte genagelt und auf den Kniescheiben ist ein Kreuz. Links vom Kreuze steht Maria, die Hände über die Brust gefaltet. Sie trägt ein chamoisfarbiges Unterkleid, einen braunen Mantel und um das Haupt ein weisses Tuch. Rechts steht Johannes mit gesenkten gefalteten Händen. Er trägt ein gelbes Unterkleid und einen saftrothen Mantel, seine Glorie ist gelb.

Hierauf folgt 4) **St. Erasmus,** welcher in der Rechten den Bischofstab mit Sudarium, in der Linken die Winde mit den Eingeweiden hält. Er trägt eine gelbe Alba, chamoisfarbige Tunica und einen grünen Mantel.

5) **St. Nicolaus von Mira** mit drei Kugeln. Seine Kleidung besteht aus einer gelben Alba, hellbraunen Tunica und einem saftrothen Mantel.

6) **St. Vitus** mit dem Hahne auf der rechten Hand. Er trägt lange Strümpfe, Schuhe und eine hellbraune Tunica.

Die Bilder sind kräftig gezeichnet und mit dem Reiber scharf gedruckt. Der gänzliche Mangel an Knickfalten verweist sie in die Mitte des XV. Jahrhunderts und die handwerksmässige Arbeit in Schnitt und Colorit, sowie die Farben Saftroth, Metallgrün und Gelb lassen vermuthen, dass sie in Augsburg gemacht sind.

H. 4 Z. 5 L. B. 12 Z. 9 L.

Auf dem zweiten Blatte erscheinen acht Figuren und zwar von links nach rechts.

1) **St. Georg** zu Fuss im Kampfe mit dem Lindwurme, ganz in Plattenpanzer mit Basinet und offenem Visier, wie sie um die Mitte des XV. Jahrhunderts aufkamen. Siehe Hefner, Trachten u. s. w. II, 129, 136, 168, 175.

2) **St. Christoph** mit dem Christuskinde auf der Schulter und einem Baumstamme, dessen in vier Aeste ausgehende Krone abgeschlagen ist, in einfachem saftrothen Mantel.

3) **St. Pantaleon,** die Hände auf den Kopf genagelt mit Glorie, in einfachem blassbraunen Rocke und bis an die Knie mit saftrothen Strümpfen bekleidet. Seine Schuhe sind spitz.

4) **St. Eustachius** mit Glorie, saftrothem Hute, gelbem Unterkleide und Strümpfen, schwarzen spitzen Schuhen und saftrothem bis an die Knie reichenden Oberkleide, welches lange aufgeschnittene Aermel hat. In der rechten Hand hält er ein Hirschgeweih, in welchem ein Kreuz aufgerichtet ist. Er ist Schutzpatron der Jagd und Helfer gegen die dabei möglichen Unfälle. Diese Bezeichnung des Heiligen ist in Alt, Die Heiligenbilder; Husenbeth, *Emblems of Saints;* Christliche Kunstsymbolik und Iconographie nicht angegeben. Anderwärts ist ein Hirsch mit dem Kreuz zwischen dem Geweih sein Emblem.

5) **St. Accacius** oder **Achatius** mit Glorie, ohne Kopfbedeckung in grünem Rocke bis an die Knie, mit gelben Strümpfen und spitzen schwarzen Schuhen, hat einen Dornenast in der rechten Hand.

6) **St. Katharina** mit Krone und Glorie, hat gelbes Untergewand und saftrothen Mantel, ein krummes Schwert in ihrer rechten Hand und ein zerbrochenes Rad zu ihren Füssen.

7) **St. Margaretha** mit Glorie, Krone und mit einem braunen langen Mantel bekleidet. In der rechten Hand hält sie einen Palmenzweig und auf dem linken Arme trägt sie einen kleinen Drachen, dessen Schwanz herabhängt. Diese Bezeichnung des Emblems der Heiligen ist in Alt, in Husenbeth und in der Iconographie nicht angegeben.

8) **St. Barbara** mit Glorie und Krone in einem langen rothen Mantel, hält in der rechten Hand einen Kelch, auf welchem eine Hostie mit Kreuz aufrecht steht.

Der Druck ist schwarz und scharf und ebenfalls mit dem Reiber ausgeführt. Das Colorit ist nicht sorgfältig; die Farben Saftroth, Mineralgrün, Blassbraun und Gummiguttigelb, Alles weist auf Augsburg oder Ulm.

Die Rüstung des heiligen Georg und das Schwert der heiligen Katharina weisen dies Bild in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts.

Grösse wie vorhergehendes Bild. Beide Blätter sind ohne Wasserzeichen.

No. 111.

Turris Sapientiae.

(Um 1460.)

Die Turris Sapientiae ist ein Holzschnitt, welcher die Querseite eines ganzen Bogens einnimmt. Dieser Schnitt stellt das Bild eines achteckigen Thurmes dar, von dem man aber nur drei Seiten sehen kann. Der Thurm ist aus folgenden fünf Absätzen aufgebaut. Die Unterlage bildet das wenig über den Boden hervortretende Fundament, eine niedrige Plattform, auf welcher die Basis ruht, ein Unterbau, welcher in der Fronte vier Strebepfeiler zeigt, die vierkantig vorliegen und mit ihrem Fusse an der Vorderseite des Fundaments senkrecht abschliessen. An der Vorderseite sind diese Strebepfeiler aber so ausgeschnitten und gearbeitet, dass sie die Form eines Pilasters erhalten. Demnach hat der Pfeiler von vorn betrachtet zu unterst eine senkrecht abfallende Platte, welche vom vordern Rande gegen die Mitte schief ansteigt; auf dieselbe folgt ein Rundstab, dann erhebt sich der Schaft, welcher ein Capitäl von Rundstab, Hohlkehle und Platte, die nach oben schief verläuft, hat. An jedem Strebepfeiler entstehen auf diese Art an der Fronte

vier Flächen, Piedestal, Schaft, Capitälfronte und Capitäldecke, welche zu Inschriften benutzt sind. An der linken Seite füllt den Raum dieser Strebepfeiler eine massive Freitreppe von sieben Stufen aus, welche zu den Thüren im dritten Absatze führt und an der Basis die Stelle der Strebepfeiler, so weit sie reicht, vertritt. Sie springt unten vor dem Fundamente hervor und die horizontalen Flächen der Stufen sind mit Inschriften bedeckt. Von der rechten Seite derselben beginnend, liegen zwischen und neben den Strebepfeilern in dem Körper der Basis Blendungen in Form und Tiefe eines Fensters; sie sind im Rundbogen geschlossen.

Den dritten Abschnitt bildet der Raum für die zweiflüglige Thüre und für die Fenster. Er ist um so viel eingerückt, als die Breite des schieflaufenden Abschlusses der Basis beträgt. Oben schliesst er mit einer etwas eingerückten, nach oben schief verlaufenden Platte, auf welcher ein vorspringender Rundstab, Wulst, liegt. Auf der linken der drei sichtbaren Seiten liegt die Thür. Das Gewände derselben schliesst in einem flachen Spitzbogen mit Eselsrücken. Die Thürflügel, welche nach innen sich öffnen und starke eiserne Bänder haben, schliessen sich im Rundbogen und tragen je eine Inschrift. Durch einen kleinen Raum getrennt folgen nun rechts vier Fenster, von denen drei auf die Mitte und eins auf die rechte Seite des Thurmes kommt. Sie sind im Rundbogen geschlossen, sind von einander nur durch den Pfeiler, der den gewölbten Bogen trägt, geschieden und haben über den Bogen Blendungen, welche theils die Bogen in der Mauer markiren und verbinden, theils die zwischen den Bogen liegenden leeren Räume ausfüllen. Die Fenstergewände ruhen auf einer vorspringenden Basis, welche architektonisch nicht verständlich ist. Die Fenster sind mit Laden geschlossen, welche, in der Mitte von Linien eingefasst, Inschriften tragen. Die Mauerfläche unter und rechts neben den Fenstern ist zu je einer Inschrift benutzt. Auf dieser Unterlage erhebt sich der vierte Theil, der eigentliche Körper des Thurmes. Er besteht aus zwölf Lagen gewaltiger Quadern. Die linke und die rechte Seite zeigen in jeder Reihe drei, die mittlere Seite vier Quadersteine, so dass die Lage horizontal neben einander zehn Quadern zeigt. Sie sind da, wo die Seiten des Thurmes sich brechen, nur mit einem, anderwärts meistens mit zwei, einem schwachen und einem starken Striche senkrecht getrennt; die wagerechte Scheidung ist immer nur durch eine Linie angegeben. Auf den Flächen der Quadern stehen Inschriften. Dieser Theil schliesst mit einem Sims, welcher aus einem vorspringenden Rundstabe, aus einer nach oben schief verlaufenden Platte und aus einem in der Mitte durch eine Linie getrennten Rundstabe besteht. Die Platte tritt unten so weit zurück, dass sie mit der Wand des Thurmkörpers abschneidet, und ladet oben so weit aus, dass sie mit der Ausladung des unteren Rundstabes gleich kommt. Der obere Rundstab tritt über beide hervor.

Auf diesem Simse steht als fünfter Theil eine Mauerkrönung, welche unten beinahe mit der Ausladung des oberen Rundstabes abschliesst und oben einen Sims hat, der aus einer schief auslaufenden und einer senkrecht abschliessenden Platte besteht. Auf jeder Seite springen je zwei, also im Ganzen sechs viereckige Thürmchen aus dieser Mauer hervor, welche mit dem Namen Propugnacula bezeichnet sind. Sie ruhen auf einem Sockel, welcher von unten nach oben ausladend ein Profil von drei Rundstäben zeigt, die durch zwei schief auslaufende Platten verbunden sind.

Oben schliessen sie mit einem Sims von drei Platten ab, von denen die mittlere eine senkrechte, die obere und untere eine nach innen zurücklaufende schiefe Fläche hat. Sie überragen die Mauer um den oberen Sims. Die Vorderseite der Thürmchen trägt eine Inschrift.

Der zweite, dritte und fünfte Abschnitt des Thurmes ist mit unterbrochenen Querlinien schraffirt, die Blendungen im zweiten Theile haben ununterbrochene Querlinien. Die Seiten und Fronten der Strebepfeiler, der Treppe, der Thür- und Fenstergewände, der schief abgeschnittenen Platten und die Seiten der Thürmchen haben diagonale Schraffirung, welche je nach der Beleuchtung von rechts nach links oder von links nach rechts fällt, endlich der obere Sims und die Treppenstufen haben senkrechte Schattirung. Das Ganze ist mit einer Linie eingeschlossen, welche oben und unten weggeschnitten, an den Seiten aber sehr stark ist.

Dieser Thurm ist das Sinnbild der christlichen Weisheit, das heisst, wie der Inhalt der Inschriften zeigt, der christlichen Moral. Damit nun die Deutung jedes Gliedes des Thurmes richtig gefunden werde, ist jede Abtheilung mit einem Buchstaben des Alphabetes bezeichnet, von denen geleitet man bis zur Mauerkrone des Thurmes emporsteigt. Diese Buchstaben bezeichnen zunächst die Namen der Gebäudetheile, welche die Namen der Tugenden oder auch sittliche Gebote tragen, in dem vierten Absatze aber bezeichnen sie nur die Reihen der Quadern, welche den Thurm bilden. Im Nachfolgenden geben wir den ganzen Text, weil unser Holzschnitt, nur in wenigen Exemplaren vorhanden, ausserdem nicht vollkommen erkannt werden kann.

Die Unterschrift, welche zugleich den einzigen Namen[92]) Turris Sapientiae und die Anweisung, den Text zu lesen, enthält, heisst: Turrís ſapıencíe legatur ab ínferíorí aſcēdendo p ſeríem lràrû alphabethí. Diese Unterschrift steht innerhalb der Einfassungslinie. Die leitenden Buchstaben stehen gewöhnlich zwischen zwei Punkten. Der erste derselben, auf dem Fundamente,

92) Leigh Sotheby in seinen Princ. Typ. II, 164 nennt ihn irrthümlich Propugnacula, seu Turris Sapientiae. Propugnacula ist nur der unter Litera .Y. aufgeführte Name der Thürmchen auf dem Mauerkranze, der zufällig links oben über der Ecke des Thurmes steht.

hat folgende Bemerkung nach sich: *A.* Fundamentū turrís ſapıencíe ē humılítas que eſt mater vírtutum.

Die Buchstaben *B C D* geben Theile der Strebepfeiler an und zwar:

B	baſes	dılıgēcıa	requíes	verıtas	modus
C	colūpne	Prudencia	fortıtudo	Juſtícía	Tēperacía
D	conſı lıū	Capıtella	Stabı / lıtas	Rectı / tudo	morta / lıtas.[1]

Die Stufen der Treppe *E* Gradus Oracío Compūctıo Confeſſıo penıtencía Satıſfactıo Elemoſína Jeíuníum.

Im dritten Theile des Thurmes stehen die Buchstaben *F G H I.* In der Mitte von der Thür bis zum Abschlusse des letzten Fensters steht auf einem grade horizontalen Streifen: *F* Latítudo turrís ſapıēncíe ē carttas (sic für caritas) . q̄ **Sı** // **sc̄ oīb̄** ordínate. Rechts neben den Fenstern steht: . *G.* / Altıtudo t̃rís / ē pſeuerācıa / ı̄ bono. Links von der Thüre in der Hälfte der Höhe; *H.* Porte. Auf der Thüre steht links: Obe / dıēcıa; rechts etwas tiefer: Pacı / encıa. Zwischen Thür und Fenster in halber Höhe der Fenster: *I.* feneſtre. Auf den vier Fensterladen: Dıſcre / cıo Relı- / gıo Deuo / cıo cōtem / placıo.

Die Buchstaben *K—X* geben den Inhalt der Inschriften des Thurmkörpers. Zuerst steht der Name einer Tugend oder Pflicht, und hinter derselben die Gebote, welche für dieselbe gehören:

. *K.* Amor // Eſto ſım / plex // Tıme / deum // dılıge / deum // Adora / deum // Da deo gra / cıas // Sperne / mundū // honora / ſanctos // celebra / feſta // muda ſepe 9 / ſcıetıa tuam.

. *L.* gra / cıa // Eſto benı / uolus (sic) // Nō ſıs ın- / dıgnans // Nō ſıs pre / ſūptuoſq // Nō ſıs / curıoſus // Non ſıs / lıtıgıoſq // Ama ſılen / tíum // Nō ſıs / mēdax // loquere / de lıcıtıs // Tace ab / ıllıcıtıs.

. *M.* honor // Imıtare / bonos // Deuíta / malos // fuge ınanē / glorıam // deſere ıac / tancıam // Non ſıs / cupídus // Esto / largq / Nō ſıs / prodıgq // Nō ſıs v / ſurarıq // Non agas / ſymonıā.

. *N.* Reue / rēcıa // Defer / maıorı // Honora / ſenes // Inſtrue / ıuvenes // ıAma tbı / pares // Non ſpernas / inferiores // Tıme / patrē // Dılıge / matrem // Eſto ve / recūdus // Nō ſıs / adulot (für adulator).

. *O.* Com / paſſıo // Condole / egenıs // Doce / ındoctos // Rıde cum / rıdentibq // luge cū / lugentibq // Nemínē ırríſerís // Nullı mı / nerıs // Nullū / accuſes // Nullum / íudıces // Nullū cō / dempnes.

1) soll wahrscheinlich moralitas heissen.

. *P*. Mun / dıcıa // Esto / ſobrıus // Non ſis / edax // Non ſis / hıstrío // Non ſis / ebrío-ſus // Cohíbe / audítū // modera / re vıſū // Tene / odoratū // tempera / guſtum // refrena / tactum.

. *Q*. Miſerí / cordıa // Conſule / deſolatís // Corripe de / lıquētes // Veſtı / nudos // Cıba ſa / melıcos // pota ſıcıentes // vıſita ın / firmos // ſolare / captīos / ſuſcípe pe / re-grínos / Sepelí / defunctos.

. *R*. Sctí- / tudo // fac alíís / qd' t' vıs ſi' // Affecta / paradıſū // Metue / ıudıcıu / Cogıta / de obıtu // Redde bonū / pro malo // falſū ne / teſterıs // Nullū / oderıs // da mer-cede / laboranti // dılıge ín / ımıcos.

. *S*. Manſue / tudo //. Eſto pıus // Ama tu / ū ꝑxīm // tene aie / muditıā // Inquire / pacem // Non facıas / dıſcordıam // pacífica / dıſcordes // Non ſis / prodıtor // nō ſıs / detrator (sic) // Non ſis / occıſor.

. *T*. Con / ſtācıa // Eſto / rectus // Non ſis / ſuſurro // parum / íura // cave tıbı / a píurío // Juſte / ıudıca // Nō capıas / munera // Nō ra / pıas // Non fu / rerıs // Reſtítue / ablata.

. *V*. Spes // eſto lōga / nímís // cōtempne / vıcıa // deuíta / ſupbíā // relinque / auarícíā // deſpícere / ínuídıam // fuge / ıram // vilipēde / occıdıā // ſperne / gulam // abnega lux / urıam.

. *X*. fides // Crede ín / deum // Ama ſc̄am / eccleſıam // Crede eu / charíſtıe // honora / ewāgelſū // venerare / ſacramēta // obſerva / mādata // tene ꝑmıſſa / baptíſmí / ſerua fidē / cōıugíj // ſuſcipe / unctıonē.

. *Y*. Propugnacula; sie stehen auf der Vorderseite der kleinen Thürmchen und heissen: Inno / cētıa // Purı / tas // Tımor / deı // caſtı / tas . // contı / nēcıa // vırgı / nítas ❧ .

Der Schnitt ist scharf, der Druck ist schwärzlich, jedoch am linken und unteren Rande, wo er etwas mager ist, bräunlich geworden. Er ist mit dem Reiber auf dem in Schwaben häufigen etwas filzigen Papiere ausgeführt. Das Wasserzeichen ist ein undeutliches p.

Das Colorit ist sehr beschränkt. Die Propugnacula, die Thüren, Fensterladen und Blendungen an der Basis sind blass gelb, der oberste Sims ist blass nussbraun; die inneren Thür- und Fenstergewände sind dunkel nussbraun; die beiden mittleren Simse, die Seiten der Strebepfeiler und die Seite der Treppe sind glänzend saftroth; endlich die Mauern zu beiden Seiten der Thüre und der Fenster sind blass moosgrün und etwas saftgrün schattirt.

Diese Merkmale zeugen dafür, dass unser Schnitt in Süddeutschland gefertigt wurde, und es ist möglich, dass derselbe ebenso gut aus Ulm stammt, wie die Beichttafel von Hans Schawer. Nicht minder wahrscheinlich ist es auch, dass unser Schnitt in Tegernsee entstand. Das Colorit, besonders das saftige Grün und das


Ich kan die blåßbålg tretten · vnd red
en zů ainē kuf vnbetten · Das gůn
ich vmb das ich werd fol · das der kō
sölt nimer kalten wol

blasse Gelb, sprechen mehr dafür als dagegen. In Ulm scheint die Cursivschrift mehr in Aufnahme gewesen zu sein, als die hier angewendete Mönchsschrift, die einem Kloster entsprechen würde. Endlich scheint auch der Inhalt unseres Blattes dafür zu sprechen. Diese Turris Sapientiae ist ein vollständiges und geschickt angelegtes Compendium der christlichen Moral [93]), welches zu den „Zehn Bott für die ungelernte leut, die aus Tegernsee hervorgegangen sind [94]), ein würdiges Seitenstück bildet.

Auch über die Zeit lässt sich, da wir durch Costüme nicht unterstützt werden, nicht viel sagen. Doch dürfte die Form des *I*, des *F*, des *Q* wohl auf die Mitte des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts schliessen lassen.

Von dieser Turris Sapientiae sind ausser unserem Exemplare nur noch zwei bekannt, das eine, welches aus Libri's Auction im Jahre 1849 für £. 11. 5 s. in das Brit. Museum gekommen ist, und wovon L. Sotheby, *Princ. typ.* II, 164 ein Facsimile gegeben hat, aus dem zu sehen ist, dass das Original ganz mit unserem Blatte übereinstimmt; und ein zweites, welches der Buchhändler J. Lilly in London im Catalogue von 1852, S. 63, feilgeboten hat. Stoeger, welcher früher unser Exemplar besass, hat ein lithographirtes Facsimile davon anfertigen und verkaufen lassen. Obgleich im Ganzen ziemlich treu, ist es doch zu blass gedruckt und ungenau colorirt, der übrigen Fehler zu geschweigen. Es ist jedoch ausreichend, um sich von dem Originale eine ziemlich treue Vorstellung zu machen.

Passavant, *Peintre-Graveur,* I, p. 42, giebt eine kurze Beschreibung der Turris Sapiencie. Wo wir von ihm abweichen, sind wir durch Betrachtung unseres Originals geleitet worden. Unser Exemplar stimmt in der Breite mit dem von L. Sotheby angegebenen englischen Maasse 9 inches 5—10ths, aber in der Höhe hat es nicht 15 inches 5—10ths, sondern nur 15, 1½—10ths.

H. 14 Z. 4 L. B. 9 Z.

No. 112.

Die acht Schalkheiten.

(Um 1460.)

Unter dem Namen der acht Schalkheiten begreifen wir ein xylographisches Werkchen, welches jetzt in acht Blätter zerlegt ist, die auf Papier gezogen und

93) Lilly's Ansicht über den Zweck unseres Holzschnittes: the sheet, having evidently been made for the use of children in learning their alphabeth, s. Catalogue of a collection of rare, curious and useful books, on sale by J. Lilly, London 1852, S. 63, bedarf keiner Widerlegung. Ebensowenig, dass solches den Charakter der „Temptationes Daemonum" habe, in Scriver's Besitz gewesen und von Heinecken für ein Blatt eines grossen „Block Book" gehalten worden sei.

94) Aretin, Beiträge, 1 B., 2 St., S. 69, No. 6.

von dem früheren Besitzer in einen Band vereinigt worden sind. Es hat keinen Titel, Jahrzahl, Angabe des Druckorts und Verfassers. Der Name der acht Schalkheiten ist ihm von uns gegeben worden, weil sämmtliche Bilder Betrügereien, wie es scheint, zur Warnung des Publicums, darstellen, und Ueberschriften führen, welche auf fünf Blättern mit den Worten beginnen: Ich bîn aîn schalk. Eine genaue Untersuchung dieser jetzt vereinzelten acht Blätter hat gezeigt, dass sie sämmtlich ursprünglich auf einem Bogen zusammen gedruckt waren und erst später zertheilt und in die jetzige Form gebracht worden sind. Es hat sich bei dieser Untersuchung ferner ergeben, dass die von uns vorgefundene, im Serapeum, 1840, S. 66 ff. wiedergegebene, von Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst, S. 41 wiederholte Reihenfolge der Bilder nicht die richtige ist, sondern dass sie so folgen müssen: 1) Der Kaufmann mit leichtem Gewichte; 2) der Kaufmann mit kurzer Elle; 3) der Goldschmidt mit unächtem Silber; 4) der glatte Betrüger und Wucherer; 5) der betrügerische Seiler; 6) der betrügerische Grobschmidt; 7) der Kirchendieb; 8) der betrügerische Unterhändler. Unser Exemplar ist bis jetzt das einzige bekannte Exemplar dieses Werkchen.

Wir gehen zur Beschreibung über. Jedes Bild ist von einer Linie eingefasst, welche ursprünglich über den ganzen Bogen, theils in wagerechter, theils in senkrechter Richtung ging und die Bilder von einander schied. Ueber jedem Bilde steht der Inhalt in einem vierzeiligen deutschen Verse, der aber ohne Absatz gegeben ist.

1) Der Kaufmann mit leichtem Gewichte. Hinter einem Tische steht ein bartloser junger Mann mit einer runden konischen Mütze auf dem Kopfe und einem weiten am Halse eng anschliessenden Rocke bekleidet. Der rechte Arm hat den Aermel dieses weiten Rockes abgethan, und erscheint in der engen Form des Unterkleides; der linke Arm aber steckt im weiten Aermel des Ueberrockes. Der Kaufmann hält in der rechten Hand eine Waage, deren eine Schale er mit einem Gegenstande füllt, der in einer der drei runden auf dem Tische befindlichen Büchsen enthalten ist. Ein Löffel ist in jeder Büchse und Gewichte liegen neben der Waage. Ueber dem Bilde stehen in 4$^1/_5$ Zeilen unten durch eine Linie vom Bilde abgeschlossen, folgende Worte:

Jch bîn aîn schalk vnd wig mit lichtem /
gewicht . vnd maîn di lůt achte des
nicht . Bis man wirt gewar wie ich hon /
geworben So ist mang biderman ver /
dorbē

H. 5 Z. 4 L. B. 4 Z.

2) Der Kaufmann mit kurzer Elle. Links steht ein grosser bärtiger Mann mit konischer runder Mütze, mit einem langen Talare bekleidet, der bis zur halben Brust herab ausgeschnitten und von dort bis über die Schultern am Ausschnitte mit einem breiten Streifen besetzt ist, um die Lenden mit einem Gürtel zusammengehalten wird, und unten mit einem Besatze eingefasst ist; er hält einem rechts stehenden jüngeren Mann ein steifes Stück Zeug zum Messen bereit. Der jüngere kleinere Mann ohne Bart, mit einem runden Hute von mässig breiter, aber oben einwärts zu einem runden Rande eingebogener Krempe auf dem Kopfe, einem kurzen Leibrocke, dessen Kragen am Halse und dessen Gürtel um die Lenden eng anschliesst, dessen Seiten bis zu den Hüften aufgeschlitzt, aber nicht besetzt sind, endlich mit eng anliegenden Hosen und Schuhen bekleidet, misst mit einer zu kurzen Elle das vorgehaltene Stück. Die Schuhe beider haben wie auf allen übrigen Bildern einen kurzen vollen Fuss und eine lange scharfe, steil nach oben gerichtete Spitze.

Ueber den Figuren, wiederum, wie bei allen diesen Bildern, durch eine Linie unten getrennt, stehen in vier Zeilen folgende Worte:

Ich bin ain schalk vß rechter wurtz/
vnd miß mit ainer eln die ist ze/
kurtz Damit hān ich mengen ma
betrogē vnd im daz sin aber logen.

hān heisst haben, ich haben für: ich habe. Am Worte mann fehlen die beiden n; aber logen sollte ungetrennt geschrieben sein aberlogen, und heisst durch Lügen Jemandem etwas abnehmen.

H. 5 Z. 4 L. B. 3 Z. 7 L. Die rechte Seite des Bildes zeigt starke Abnutzung durch Zusammenbrechen des Bogens.

3) Der Goldschmidt mit unächtem Silber. Ein bartloser Mann mit konischer Mütze und einem kurzen um die Hüften gegürteten Rocke sitzt zur Linken auf einer Bank an einem Tische, auf welchem mehrere Geräthe, wie ein Becher mit Patene und ein Weihrauchfass stehen. In der linken Hand hält der Goldschmidt ein zierlich gearbeitetes Körbchen empor. Rechts steht ein Mann in weitem langen Rocke mit einer Tasche am Gürtel und einem Ueberwurfe, der von der linken Schulter über den Rücken herabfallend, anderntheils von der linken Schulter über die Brust nach der rechten Schulter gezogen und von da über den Kopf geworfen ist, welcher für dieses Körbchen Geld auf den Tisch zu zählen scheint. Sechs Geldstücke liegen auf dem Tische und das siebente ist er im Begriffe aufzulegen. Ueber den Figuren in $3^1/_4$ Zeilen die Worte:

Jch machen zin als ſilber far Dār für /
gibîchs den lûten dar Das ſy menger /
kompt în pîn alſo bring îch în vmb /
das ſin

silber far heisst, ich mache das Zinn silberfarben; das sy heisst, dass davon, dadurch, deshalb. sy ist Genitiv des unbestimmten es, in der Bedeutung eines Causativs.

H. 5 Z. 4 L. B. 3 Z. 10 L.

4) Der glatte Betrüger und Wucherer. Links hinter einem Tische, auf welchem ein voller Lederbeutel und ein mit Deckel versehenes Kästchen steht, sitzt der Wucherer auf einer Bank und hat zwischen den auf dem Tische ruhenden Händen sechs Geldstücke aufgezählt. Seine Kleidung ist so, wie die des Silberkäufers auf vorhergehendem Bilde, nur dass er Halbstiefeln trägt. Vor ihm rechts steht ein Mann in der kurzen Kleidung niederer Stände ohne Kopfbedeckung, mit ziemlich grosser Nase und reichem Haarwuchs, wahrscheinlich einen unbeholfenen Bauer darstellend, mit welchem er Geschäfte macht. Unter den Figuren stehen in vier Zeilen folgende Worte:

Jch kann mît hålen worten ſchliffen /
vnd kan aîm în die tåſchen griffen /
vnd lich ouch ſechs vmb ſyben. vnd /
ſprîch es hab gott ſelb geſchrîben

häle worte sind glatte Worte; vnd lich etc. heisst: und ich leihe sechs, wenn ich sieben wieder bekomme, d. h. für $16\frac{2}{3}$ Procent.

H. 5 Z. 4 L. B. 3 Z. 11 L.

5) Der betrügerische Seiler sitzt zur Rechten auf einem Schemel vor einem Pfahle, an welchem eine Haspel mit aufgewundenen Stricken angesteckt ist. Ueber demselben, wie es scheint an der Decke angebracht, ist eine Stange zwischen zwei Oesen, an welcher zwei fertige Stricke, eine Tocke Hanf und ein Packet Bindfaden hängt. Der Seiler fasst mit der linken Hand das Ende des auf der Haspel aufgewundenen Strickes und mit der rechten Hand die Tocke Hanf. Derselbe trägt eine runde konische Mütze, einen bis an die halben Oberschenkel reichenden Leibrock mit eng anschliessendem Kragen am Halse, mit zwei Knöpfen auf der Brust und mit einem schmalen Gürtel um den Leib. Die Schrift über der Figur lautet:

Jch bîn aîn ſchalk vnd ŏch aîn luder. /
vnd wîrck zemen flachs vnd kuder. /
vnd hān es mît hanf ûber zogen. Da /
mit hān ich dîe lût betrgen (sic)

öch heisst auch, zemen heisst zusammen, Kuder heisst Werrich, betrgen falsch für betrogen.

H. 5 Z. 5 L. B. 4 Z. 4 L.

6) Der betrügerische Grobschmidt steht links vor einem Ambos und schmiedet ein Beil. Hinter dem Ambos ist die Feuerstatt, wo Feuer brennt. An der linken Seite der Feuerstatt sind Blasebälge sichtbar, rechts vor derselben ist eine Bank, auf welcher zwei Wurstmesser liegen. Auf dem Stocke des Amboses liegen auch noch zwei Werkzeuge, vielleicht ein Meissel und ein Hobeleisen. Der Schmidt hält in der rechten Hand das Beil mit einer Zange, in der linken Hand führt er den Hammer. Seine Kleidung ist die niederer Leute. Er hat keine Kopfbedeckung. Ein Schurzleder bedeckt ihn vorn bis an die halben Schienbeine. Die darüber befindliche Schrift heisst:

Jch bin ain ſchalk in miner ſchmitē /
vnd ſchimden (sic, für schmiden) ain wäffen mit der /
britten Das gib ich auch hin für ſt /
ählin Damit bring ich ain vmb dz /
ſin /

wäffen heisst Werkzeug im Allgemeinen, daher jeder Grobschmidt Huf- und Waffenschmidt heisst; britten heisst im Oberdeutschen das Fussblatt, der obere Theil der Füsse; etwas mit der britten schmiden heisst also wahrscheinlich, eine Bekleidung über etwas schmieden, ein Blatt darüber legen. Vermuthlich ist hier von einer stählernen Platte auf einer eisernen Unterlage die Rede, was wir verstählen nennen. Das also mit Stahl überzogene Eisengeräth giebt der betrügerische Schmidt für ganz stählern an. Dies Bild ist am besten unter allen gezeichnet.

H. 5 Z. 5 L. B. 3 Z. 8 L.

7) Der Kirchendieb, links stehend, steckt in die obere Oeffnung des Opferstockes, welcher vor der Thür der Kirche rechts steht, einen Stock, um mit demselben, an dessen Ende wahrscheinlich irgend ein Klebestoff ist, Geld aus dem Opferstocke zu stehlen. Der Dieb hat die Kleidung von Leuten niederen Standes, eine turbanartige Mütze und ein grobes Gesicht. Im Giebel der Kirche ist eine gothische Rosette, die Ziegeln des Daches scheinen flach wie die jetzigen zu sein. Das Fenster hat rhombische Scheiben. Die darüber befindliche Schrift heisst:

Jch bin ain ſchalk in dem goz huß /
Sich ain ſtock ſo kan ich anglen drus /
vnd fürcht nit die helle pin Gewin /
ich gelt ich gān zů dem win /

Sich heisst sehe ich; ſo auf diese Art; wîn für Wein.

H. 5 Z. 5 L. B. 3 Z. 10 L.

8) Der betrügerische Unterhändler, mit einem Hute bedeckt, mit langem bis auf die Füsse reichenden, mit zwei Knöpfen zugeknöpften, um die Hüften gegürteten Rocke bekleidet, steht in der Mitte und führt die rechte und linke Hand von zwei Männern, deren einer rechts, der andere links steht, zusammen und sucht sonach ein Geschäft zu Stande zu bringen. Der Mann rechts hat einen kurzen Rock an, der aber vorn bis herunter zugeknöpft ist und keinen Schlitz an der Seite hat. Doch ist er auch gegürtet. Auf dem Kopfe trägt er eine Mütze, von deren Obertheil wie ein Sack fast bis auf den Rockkragen herabhängt. Der Mann links hat einen grossen unbedeckten Kopf, ein grobes Gesicht, einen kurzen auf der Seite aufgeschlitzten, oben mit einem Knopfe zusammengehaltenen, in der Mitte gegürteten Rock an. Alle haben Schuhe an, allein der Mann mit der Sackmütze hat ganz besonders lange Spitzen, wie der Kaufmann mit der kurzen Elle. Darüber steht:

Jch kan die blåßbålg tretten. vnd red /
en zů ainē kouf vnbetten. Das tůn /
ich vmb das ich werd fol. das der kōf /
ſôlt nimer krāten wol /

Der Sinn des Sprichwortes ist: ich kann die Sachen in Gang bringen. reden heisst verhandeln, unterhandeln; kouf Geschäft im Allgemeinen; vnbetten, ohne dass ich gebeten worden bin. Das thue ich, um zu gewinnen, selbst auf die Gefahr hin, oder ohne mich darum zu kümmern, ob das Geschäft gut gerathe oder nicht; denn kräten heisst gerathen.

H. 5 Z. 5 L. B. 3 Z. 10 L.



Die Zeichnung ist scharf, bestimmt und nicht ungeschickt. Die Schattirung fehlt gänzlich und ist nur durch etwas stärkere Linien angedeutet. Die Druckfarbe ist schwarzbraun, der Druck ist mit dem Reiber bewirkt. Das Papier ist ziemlich dünn und hat einen Ochsenkopf mit einer von einer Lilie gekrönten Stange. Der Dialekt ist schwäbisch, das Blatt also aus Schwaben, wahrscheinlich aus Ulm. Die Häkchen statt des Punktes auf dem i gleichen der Bezeichnung desselben Buchstabens im Psalterium von 1454 und in den Phister'schen Drucken. Darum, und weil das Costüm dieser Annahme nicht widerspricht, setzen wir unser Werkchen um das Jahr 1460.[95]) Man vergleiche noch mit unserm Werkchen ein Bild bei G. Libri, *Monuments inédits etc.* Londres 1862, Taf. LIII, welches einen Mann mit der Narrenkappe darstellt und die Unterschrift führt: Sie ſtān ich ſelb achtend ge/ ſchriben V'nſer noch vil/ Jn der wålte ſind belibē.

95) Vergl. auch Passavant, Peintre-Graveur, T. I, p. 54.



Soe wie ons herē wapenen aen siet Daer hi in dogede sijn
verdriet Eñ iammerlijc waert getorment Vanden iodē onbekent
Eñ dan sprect op sine knien Drie pr̄ nr̄ eñ .iii. ave marien
Eñ rouwe heeft van sinen sonden Die waer wilic dat
orconden Dat die .xiiii. iaer aflaets heeft Die hem die paus
gregorius gheeft Eñ noch .ii. pause dats waerhede Die daer
gaven aflaet mede Eñ .xl. bisscopen des ghelike Dit mach
verdienen arm eñ rike Si verdient al oetmoedelike

No. 113.

Die Messe des heiligen Gregorius mit Ablass in niederländischer Sprache.

(Um 1460.) Vergl. No. 92.

Der hier wiedergegebene Holzschnitt ist einer von den wenigen niederländischen Ursprungs aus jener Zeit und ist eben deshalb auch von den Kunstfreunden besonders beachtet worden. Wir bemerken zunächst den Reichthum der sogenannten Waffen Christi: da ist die Geisselsäule mit Geissel und Strick, auf derselben der Hahn. Daneben der Kopf des Judas. Am Kreuze die Nägel, die Dornenkrone, die Leiter und neben ihr die Zange zum Abnehmen des Leibes Christi; sodann der Kopf des Knechtes, welcher Christum anspuckt, darunter Würfel und die Keule, mit der Jesus angetrieben wird, sein Kreuz zu tragen. Rechts am Kreuze die Lanze, der Schwamm und die Laterne, die 30 Silberlinge auf dem Zählbrette und der ungenähte Rock Jesu. Daneben Petrus mit Glorie, darunter Kaiphas und Herodes, das Schweisstuch der Veronica mit Jesu Bilde, die Ruthe und das Haupt der Maria. Unterhalb die Hand des Knechtes, welcher Jesu den Backenstreich gab, der Eimer mit Wasser die Hände zu waschen, und die Hand mit dem Hammer, welche ihn ans Kreuz schlug. Neben dem Altare steht die Grabkiste und auf deren Rande die Grablinnen und die drei Salbengefässe der Frauen. Links kniet der heilige Gregorius betend auf dem Fussboden, hinter ihm zwei Cardinäle, deren erster die päbstliche Tiara trägt. Die Unterschrift besteht aus acht durchgehenden Zeilen und enthält fünfzehn gereimte Zeilen, welche wir durch den Strich (/) andeuten:

> Soe wie ons herē wapenen aen siet / Daer hi mz dogede syn
> vdriet / Eñ iammlyc waert getorment / Van den tode ombekēt
> Eñ dan sprect ov̄ sine knien / Drie pr̄ nr̄ eñ. iij. aue marien
> Eñ rouwe heeft van sinen sonden / Du waer willic dat
> orconden / Dat die. xiiij^M iaer aflaets heeft / Die hem die paus
> gregorius geeft / En noch. ij. pause dats waerhede / Die daer
> gauen aflaet mede / En xl bisscopen des gelike / Dit mach
> verdienen arm eñ rike / Av verdient al oetmoedelike

Die Zeichnung ist fein und ausdrucksvoll in den Köpfen, der Schnitt ist zart und sorgfältig, ganz in der Manier der künstlerisch schönen Ausgaben der lateinischen *Biblia Pauperum.* Die Gewänder sind weit und faltenreich, die Falten



haben oben den steifen hakenförmigen Bruch. Die Casula des Pabstes hat einen stehenden Kragen, ebenso hat Kaiphas, als Bischof gekleidet, einen solchen. Die Schrift ist so klar und scharf, dass sie zweifeln lässt, ob man typographischen oder xylographischen Druck vor sich hat. Das Colorit ist matt, aber sorgfältig. Das Papier ist stark und hat einen Ochsenkopf mit Stange und Stern als Wasserzeichen. Der Druck scheint Reiberdruck. Die Druckfarbe ist grauschwarz und ungleich aufgetragen, wodurch die Feinheit des Schnittes hin und wieder verdeckt wird.

Es drängt sich nun die Frage nach der Zeit des Ursprungs unseres Bildes auf, und diese wurde bisher nach dem Parteistandpunkte verschieden beantwortet. Es scheint uns natürlich, dass die Sprache, welche wir auf einem Bilde finden, ein bedeutendes Bestimmungsmittel der Heimath sei, wenn nicht erhebliche Gründe dagegen sprechen. Die niederdeutsche Sprache unsres Bildes spricht demnach für niederdeutschen Ursprung. Man könnte einwenden, dass unser Bild, für die Niederlande bestimmt und demnach mit niederdeutschem Style versehen, dennoch in Oberdeutschland geschnitten sein könne. Dagegen ist einzuhalten, dass diese Vermuthung bis jetzt durch keine Thatsache unterstützt wird, und ferner, dass die Manier des Schnittes und der Zeichnung von den nachweislich in Oberdeutschland gefertigten Holzschnitten mit seinen Linien, z. B. die deutsche *Biblia Pauperum*, die St. Gregoriusmesse von Bastian Ulmer (No. 92), wesentlich abweicht. Auch das Colorit ist nicht oberdeutsch, sondern niederrheinisch. Wir entscheiden uns demnach für niederländischen Ursprung.

Die Entstehungszeit ist ebenfalls sehr verschieden angegeben worden. Der Schurz um Jesu Lenden könnte allerdings auf das XIV. Jahrhundert deuten, allein die Form und Falten der Gewänder und die vollkommen ausgebildete Dornenkrone weisen, wie auch Passavant, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 110, ganz richtig bemerkt, auf die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts, und wir schliessen uns der Ansicht Holtrop's vollkommen an, welcher dessen Entstehung in die Jahre 1455 bis 1471 setzt. Siehe M. J. W. Holtrop, *Monumens typographiques des Pays-Bas au quinzième siècle, VIe Livr. No. 32.*

H. 9 Z. 4 L. B. 6 Z. 8 L.

No. 114.

Die Messe des heiligen Gregorius.

(Um 1460.)

Die Messe des heiligen Gregorius, wie sie hier dargestellt ist, gleicht so vollständig dem von uns unter vorhergehender Nummer besprochenen Ablassbilde, dass

das eine dem anderen zur Nachbildung vorgelegen haben muss. Der Ausdruck in den Köpfen, der Schnitt und das Colorit stehen aber jenem meisterhaft ausgeführten Blatte überaus nach. Ockergelb ist alles Holz und Metall, grau der Rock des Herrn, dunkelbraun Bart und Haupthaar, saftroth die Glorie Jesu, die Gewänder der Cardinäle, die Kleidungsstücke an den Brustbildern und Händen, und die Verzierungen am Altar und an der Grabkiste, spahngrün ist das Obergewand des St. Gregorius, der musivische Boden, die Fransen an der Altardecke, und die Ruthe. Der Druck scheint mit dem Reiber gemacht; die Druckfarbe ist braunschwarz. Unter dem Bilde steht in zehn durch Querlinien getrennten Zeilen folgende, auf der linken Seite verletzte Unterschrift:

. . ſer herre ıhūs xpūs erſcheın ſant Gregorıen zu Rome in der bur
. . ıe man nennet porta crucıs uff dem Altar ıherusalem. vnd.
. . on uberger freude dıe er da von enphinge da gab er allen den.
. . . gepeugeten knyhen vnd mıt andacht mıt bıchte vnd ruwe. ſpre
. . . . . . Pater noſter vnd eyn Ave marıa vor dyſſer figur. alſo vil ap
. . . . . . ade als ın derſelben kırchen ıſt. des ıſt virczehentuſent.
. . . . s vnd virczig pebſten von ır ıglıchem ſechs iar. vnd
. . . . te von iglichem vırczıg dage aplas vnd ſint das
. . . . ſechs iar aplas vnd dıe groſze gnade beſtedıg
. . . . ſt ſanctus Clemens: —

Die scharfen Knickfalten, welche wir in allen Gewändern finden, und die Tracht, die am Kopfe der Maria bemerkbar ist, deuten an, dass wir unser Bild in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts zu versetzen haben, und der Text und das Colorit, sowie die Art des Schnittes zeigen an, dass dasselbe aus Schwaben hervorgegangen ist. An der linken Seite ist die Schrift und der Leib des Cardinals, der die Tiara trägt, verletzt. Ohne Wasserzeichen. Ueber St. Gregor und seine Messe vergleiche oben No. 92, S. 154 f.

H. 9 Z. 4 L. B. 6 Z. 9 L.

No. 115.

St. Christoph.

(Gegen 1460.)

St. Christoph trägt das bekleidete Christuskind von rechts nach links durch ein Wasser ohne Fische. Links ist ein felsiges Ufer in drei Absätzen übereinander. Auf dem unteren und mittleren Absatze stehen Bäume mit Lindenblättern ähn-

lichem Laub. Rechts ebenfalls ein felsiges hohes Ufer, oben mit einer Kirche, in der Mitte mit einem Einsiedler, der die Laterne hält und unten mit einer Pflanze besetzt, deren Knospen den Eicheln ähnlich sind.

St. Christoph hat um den Kopf eine Binde, deren Enden lang gegen links im Winde flattern, während er den Kopf rechts nach dem Christuskinde, das auf seiner linken Schulter sitzt, wendet. Sein gelblicher Leibrock hat eine Reihe (4) Knöpfe, sein rothbrauner Mantel ist am Halse mit einem grossen Knopfe zusammengehalten und über den linken Arm heraufgeschlagen. Die rothbraunen engen Hosen sind bis an die halben Waden heraufgewickelt. Den Baumstamm, welcher fünf Wurzeln und eine Krone von drei Aesten mit grossen runden Blättern hat, hält er mit der rechten Hand oben und mit der linken Hand in der Mitte. An der Linken hängt ihm ein Beutel, der an den beiden Seiten und unten je einen Knopf hat. Das Christuskind trägt ein weites gelbes Kleid und einen rothbraunen Mantel, der am Halse mit einem grossen gelben Knopfe zusammengehalten wird. Der Wind führt den Mantel hoch in die Luft und breitet ihn fächerartig um des Kindes Kopf aus. Christus hält in der Linken die Weltkugel, mit der Rechten scheint er zu segnen. Seine Glorie um das lockige Haupt hat das Kreuz mit dem schwarzen Keile.

Die Kirche hat auf dem Dache einen hohen runden, mit hoher Spitze versehenen Thurm, eine grosse runde Thür auf der schmalen und zwei Fenster auf der langen Seite.

Der Einsiedler hat über dem rothen Leibrocke einen weiten Mantel mit Capuze, der ziemlich bis an die Hüften aufgeschnitten ist. In der linken Hand hat er einen Hakenstock.

Die Zeichnung und Gruppirung ist nicht geistlos, der Schnitt aber ist, die Gesichter und Gewänder abgerechnet, hart und steif. Die Linien sind in den Nebenpartien stark. Der Druck ist in schwarzer Farbe, wie es scheint, mit der Presse ausgeführt. Zwei Linien, die einen zwei Linien breiten Rand bilden, umgeben das Bild. Das Colorit ist matt, das Grün der Blätter fast Olivengrün, aber die Farben sind in den Contouren gehalten. Das Bild ist mit einem Rande umgeben, der aus Arabesken auf schwarzem Grunde besteht. In den Ecken sind Rosetten. Dieser Rand gehört ursprünglich nicht zum Bilde. Darunter ist ein Streifen mit einer unleserlichen geschriebenen lateinischen Unterschrift, aus welcher die Worte semper und vıl zu entziffern sind.

Das Papier hat kein Wasserzeichen. Da die Falten noch nicht zu hart sind, die Glorie noch das bekannte Kreuz hat und die conventionelle Form der Felsen ohne alle Schraffirung gegeben ist, so setzen wir das Bild, ungeachtet der Hauptbinde und der Knöpfe, auf den Anfang des sechsten Jahrzehend des XV. Jahrhunderts. Da ferner im Rothbraun die rothe Ulmische Saftfarbe noch erkennbar ist, auch

neben dem Olivengrün das Spahngrün auftritt, so weisen wir das Bild nach Oberdeutschland. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

Höhe des Bildes 7 Z. 1 L. Breite 4 Z. 6 L. Der Rand ist oben und unten 1 Z. und an der Seite 6 L. breit.

No. 116.

Christus erscheint der Maria Magdalena im Garten.

Joh. 20, 15. (Gegen 1460.)

Jesus, mit goldener Glorie, hat in der linken Hand eine Siegesfahne mit dem rothen Kreuze im Fahnentuche, das in drei Streifen sich auflöst. In der rechten Hand hat er ein hölzernes, mit Eisen beschlagenes Grabscheit. Er ist nur mit braunem Ueberwurf, welcher die Brust offen lässt, bekleidet. Rechts vor ihm kniet Maria Magdalena mit erhobenen Händen. Um ihr Haupt zieht sich eine ehemals vergoldete Glorie, ihre Kleidung ist ein weiter Mantel, und vor ihr, etwas zur Seite gerückt, steht die Salbenbüchse. Der Garten, in dem unter andern Gewächsen auch eine Tulpe steht, ist mit einem geflochtenen Zaune umgeben. Eine Linie schliesst das Bild ein. Die Gesichter, Hände und Füsse sind roh gezeichnet, die Gewandung und die Fahne sind zwar nicht ohne Härten, aber etwas gefälliger.

Der Schnitt hat feine Linien und erinnert an manche Arbeiten von Ulm und Nördlingen. Die Druckfarbe ist schwarzgrau. Das Colorit ist sehr verblichen und verwaschen, doch sieht man am Mantel Christi Spuren des ehemaligen Saftrothes mit Stellen, wo es besonders dick aufgetragen war. Der Rand war eine zinnoberrothe Einfassung. Wir legen das Bild nach Oberdeutschland.

H. 2 Z. 8 L. B. 2 Z. 1 L.

No. 117.

Christus und Simeon.

(Um 1460.)

Maria, von rechts kommend, hält das unbekleidete Christkind in ihren Händen, während sich dasselbe mit beiden Händen und mit dem ganzen Oberkörper nach dem alten Simeon hinbeugt, welcher links am oberen Ende eines steinernen Tisches steht und, seine Hände unter dem Mantel erhebend, dem Kinde in den Falten des Mantels eine bequeme Aufnahme bereitet. Rechts hinter Maria steht eine Jungfrau, welche in der linken Hand eine Wachskerze und in der rechten Hand ein Körbchen mit zwei Tauben trägt. (Vgl. Luc. 2, 22 ff.)

Der Tempel erscheint hier als ein gewölbter Raum, der sich vorn durch einen breiten, gedrückten Kleeblattbogen öffnet, welcher an jeder Seite auf einem Kragsteine ruht und in der Mauerfülle, die in den Ecken über den Schenkeln des Bogens freibleibt, ein eingeblendetes Dreieck hat, dessen Schenkel aus geraden Linien bestehen, während die Basis den Ausbiegungen des Kleeblattbogens folgend aus zwei flachen Halbkreisen besteht, deren Schenkel sich auf zwei Seiten an die Schenkel des Dreiecks anschliessen, während sie anderntheils sich in der Mitte da aneinander schliessen, wo der mittlere Theil sich mit den Seitenlinien des Kleeblattbogens vereinigt. In der Tiefe der Blendung treffen vier Lorbeerblätter mit den Enden zusammen, während sich ihre Spitzen nach den vier Ecken der Blendung dehnen, so weit dies der Raum zulässt. Von der Decke des Tempels hängt eine Lampe herab. Die Hinterwand hat zwei im Rundbogen geschlossene Fenster. Der steinerne Tisch besteht aus einer oblongen Platte, getragen von vier kleinen Säulen, deren Capitäler durch den Rand des Tisches verdeckt sind, deren Piedestale aber wieder auf einer steinernen Platte von der Grösse der Tischplatte stehen. Simeon trägt eine weisse konische Mütze mit Band, einen gelben Mantel, der, mit den Armen grossentheils auf den Tisch gehoben, der Figur fast das Ansehn giebt, als wenn sie auf dem Tische sässe. Doch zeigt das grüne Unterkleid, dass Simeon steht. Maria trägt über einem langen rothen Unterkleide einen langen grauen Mantel, der, über den Kopf geschlagen, lose über den Körper herabhängt und mit den Armen vorn emporgehoben ist, während er hinten lang schleppt. Die Jungfrau mit dem Körbchen trägt über dem grünen Kleide ebenfalls einen über die Schultern lose herabfallenden saftrothen Mantel. Der Fussboden ist grün, die Hinterwand ist braunroth, die Decke und die Einfassung des Bildes, die aus einem Doppelrand besteht, ist gelb, der Kleeblattbogen blassroth.

Die Zeichnung des Bildes ist naturtreu, die Gewandung leicht gefaltet, doch nicht ohne Haken, der Schnitt ist fest und sicher. Der Druck in schwarzer Farbe ist kräftig und klar, jedoch nicht zu bestimmen, ob mit der Presse oder mit dem Reiber bewirkt. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

Arbeit und Colorit dieses ansprechenden Bildchens weisen auf Schwaben und die leichten Falten des Costüms auf den Anfang der sechziger Jahre des XV. Jahrhunderts.

H. 2 Z. 8 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 118.

Zwei Blätter aus einer Folge von Darstellungen des Lebens Jesu.

(Um 1460.)

a. Der Besuch der heiligen Jungfrau bei Elisabeth.

Maria kommt von links und wird von Elisabeth mit offenen Armen empfangen. Den Mittelgrund bildet ein Thal, auf dessen Seiten je zwei Bäume mit Laub bedeckt stehen. Die rechte Seite ist ein nackter brauner Felsen, die linke Seite ist mit blassgrünem Rasen bekleidet. Maria trägt ein kirschrothes Unterkleid ohne Falten am Oberleibe und mit engen Aermeln. Ihr hellblauer, sehr langer Mantel ohne Kragen hängt lose und in leichten Falten von der Schulter herab und schleppt am Boden. Elisabeth trägt ein blassviolettes Kleid und einen kirschbraunen Mantel von dem vorbesprochenen Schnitte. Um den Kopf trägt sie ein Tuch, welches von der rechten Seite unter dem Kinne weg nach der linken Schulter gezogen und über den Rücken herabgeleitet ist, so dass Kopf, Nacken, Hals und Schultern verhüllt sind. Die Glorien bestehen aus ziemlich stark oxydirtem Golde. Die Luft ist durch einige blassblaue horizontale Striche angedeutet. Ein doppelter Rand, der an den Ecken mit einem schwarzen Quadrate schliesst, bildet die Einfassung. Die Gruppirung und Zeichnung ist natürlich, die Figuren sind schlank und die Falten einfach, gefällig und leicht. Knicke sind nicht wahrnehmbar. Der Schnitt ist scharf und fein. Der Druck ist schwarz und mit der Presse bewirkt. Das Colorit ist matt und ohne farbige Schattirung. Der Rasen und die Bäume sind von gleicher blassgrüner Farbe, die Einfassung ist blassgelb.

Das faltenlose Unterkleid, der lose herabhängende Mantel, die schlanken Figuren in reicher Gewandung, die leichten ungeknickten Falten sprechen für die Mitte des XV. Jahrhunderts.

b. Christus als Weltenrichter.

Christus sitzt auf einem Regenbogen und stützt seine Füsse auf die Erde. Ein Schwert, dessen Parirstange nach der Schneide etwas gekrümmt ist, berührt mit der Spitze die linke Seite seines Hauptes, von der rechten Seite desselben geht ein Lilienstengel mit drei Blumen aus. Die Hände Jesu sind gehoben und zeigen, ebenso wie die Füsse, die blutigen Wunden. Ein rother Mantel, der unter dem Halse mit einem Knopfe zusammen, aber auf der Brust und auf dem Unterleibe durch die Ausbreitung der Arme auseinandergehalten wird, über den Hüften jedoch

wieder zusammen geschlagen ist, bildet die Bekleidung. Die Glorie ist von Gold und hat ein Kreuz zur Stütze des Randes. Der Regenbogen besteht aus einem gelben, einem rothen, einem breiten weissen und wieder aus einem rothen Streifen. Der letzte rothe Streifen berührt die Erde. Auf der grünen Erde sind drei offene Gräber, aus welchen sich unbekleidete Menschen erheben, von denen der im Grabe rechts den rechten Fuss über den Kistenrand auf die Erde setzt. Die Luft ist durch schwache blaue Striche angedeutet. Zeichnung, Schnitt, Colorit, Einfassung und Grösse stimmen mit dem vorhergehenden Bilde überein.

Wir betrachten die beiden Bilder als zu einem Werke in eine Zeit und an einen Ort gehörig. Schnitt und Colorit sprechen für Oberdeutschland. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

H. 2 Z. 6 L. B. 2 Z. 1½ L.

No. 119.

Zwei Blätter einer Passion.

(Um 1460.)

1. Christus am Oelberge.

Im Mittelgrunde kniet Christus links gewendet vor einem Felsen, auf welchem ein goldener Kelch steht.

Im Vordergrunde rechts sitzen die drei Jünger und schlafen. Links im Vordergrunde ist ein Stück eines Zaunes, welcher sich ungesehen hinter dem Felsen herumzieht und den Garten im Hintergrunde begrenzt. Hinter dem Zaune steht ein Baum mit zwei Aesten, welche eine geschlossene Blätterkrone tragen. Diese Baumkrone ist eigenthümlich gestaltet. Sie bildet einen flachen Kegel in drei Absätzen. Der untere ist schmal und in Blätter ausgezackt, der zweite ist noch einmal so breit und nur durch Striche von oben nach unten unterbrochen, der dritte bildet eine Kuppel und ist ebenfalls durch Striche von oben nach unten bezeichnet. Die Glorie Jesu hat ein Kreuz und besteht jetzt, wie die übrigen Glorien, aus oxydirtem Golde. Der Bart fehlt auf der Oberlippe, der Rock mit weiten Aermeln fällt in einfachen ungeknickten Falten herab. Die Mäntel der Jünger haben auch schlichte Falten. Der Felsen ist schroff und eckig gemacht und an der Seite schwach schraffirt. Der Zaun ist aus starken Wieden geflochten. Die Zeichnung ist, was die Figuren betrifft, zufriedenstellend, Felsen und Gräser sind in herkömmlicher Weise dargestellt. Der Schnitt ist scharf, aber der Druck ist da, wo sich die Linien nahe berühren, wie an den Augen und an den Händen der Jünger, zusammengelaufen.

An der unteren Ecke links und an der unteren Einfassung ist die Aussenlinie in der Mitte nicht gut gekommen. Die Druckfarbe ist schwarz und der Druck, wie es scheint, mit der Presse bewirkt.

Das Colorit ist etwas matt. Der Rock Jesu ist blassbraun ohne Schattirung, ebenso der Rock des vorderen Jüngers links, während sein Mantel ganz blassblau mit weissen Lichtern erscheint. Der Mantel des Petrus, welcher rechts vor Jacobus sitzt, ist blass saftroth ohne Schattirung. Der Felsen ist ebenfalls ganz blassroth und etwas dunkler an den Seiten schattirt. Der Zaun, der Baumstamm und die Einfassung sind blassgelb, der Boden und der Baum spahngrün mit Gelb vermischt. Die Luft ist leicht blau schattirt. Grösse mit der Einfassung:

H. 2 Z. 6 L. B. 2 Z. 1 L.

2. Christi Grablegung.

Joseph von Arimathia und Simon von Cyrene, von denen der eine die nach links gerichteten Füsse, der andere den auf der rechten Seite des Bildes befindlichen Kopf hält, legen Jesum in die Grabkiste, welche diagonal auf dem Boden errichtet ist. Der Leib Christi, nur um die Hüften von einem Schurze umgeben, ist über und über von Blutstropfen bedeckt. Die Glorie hat ein Kreuz. Haare und Bart, der auf der Oberlippe fehlt, sind dunkelbraun. Maria, welche von Johannes unter den Armen gehalten wird, hat den Körper Jesu in der Mitte angefasst. Hinter Johannes links stehen noch zwei heilige Frauen. Das Kreuz steht im Mittelgrunde und erhebt sich über die Gruppe. Eine doppelte Einfassung umgiebt das Bild. Die Zeichnung ist sehr ansprechend, die Falten sind natürlich und leicht, ohne Härten, der Schnitt ist ziemlich fein und der Druck in schwarzer Farbe scharf. Er ist, wie es scheint, mit der Presse besorgt.

Das Colorit hält die Contouren genau inne und ist auch in so fern sorgfältig, als das Kreuz und der Mantel des einen Mannes mit dunkleren Tinten schattirt sind. Der Mantel des Joseph, die Glorien, die Mütze Simons, das Kreuz und die Einfassung sind gelb. Der Rock Johannis und Simons, sowie der Fussboden sind hellgrün. Die Grabkiste, die Mütze Josephs, der Mantel der einen Heiligen und das Futter vom Mantel der anderen sind blassroth. An der Kiste sind zwei Abstufungen des Roth vorhanden. Das Kleid der Mutter Jesu und der Mantel der in der Mitte stehenden Frau sind hellgrau, der Mantel Maria's ist hellblau mit weissen Lichtern. Die Glorien Jesu und Maria's sind von oxydirtem Golde. Haare und Bart Jesu und der beiden Männer sind dunkelbraun.

Am Costüm der Frauen ist bemerkenswerth, dass das grosse Tuch, das als Mantel dient, auch den Kopf mit bedeckt; es ist somit Kopftuch und Mantel aus

einem Stücke. Da die Falten einfach und schlicht herabfallen, die Haare des Johannes geflochten sind und die Drapirung leicht und gefällig ist, so setzen wir das Bild in den Anfang des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts, können uns aber nicht für einen bestimmten Ort, nur im Allgemeinen für Oberdeutschland als Ort des Ursprunges erklären. Die Grösse ist mit Einfassung:

H. 2 Z. 6 L. B 2 Z. 1 L.

No. 120.

Maria säugt das Christuskind umgeben von St. Katharina und St. Barbara.

(Um 1460.)

Maria sitzt auf einem gothischen Throne mit niedrigen Seiten und Rücklehne, und reicht ihrem unbekleideten Kinde, welches auf ihrem rechten Schenkel sitzt, die rechte Brust. Sie ist bekleidet mit einem braungrauen Unterkleide, welches vom Ausschnitt am Halse abwärts breite Falten und keinen Gürtel hat. Ueber demselben trägt sie einen weiten rothen Mantel. Ueber die offenen tief herabfallenden Haare ist ein weisses Tuch geschlagen, das auf Schultern und Brust leicht herabfällt. Die heilige Jungfrau trägt eine Krone, von deren Rande sich ein Bügel mit Eselsrücken erhebt, der mit dem Reichsapfel gekrönt ist. Eine gelbe Glorie mit einfachem Reife umgiebt ihr Haupt. Das Christuskind hat in den Kreuzesarmen der Glorie schwarze Keile. Links hinter Maria steht St. Katharina in rothem Unterkleide und grünem Mantel. Auf ihrem lang herabhängenden gelben Haare sitzt eine einfache gelbe Krone, eine gelbe Glorie umgiebt das Haupt. In der linken Hand hält sie aufrecht ein blankes Schwert, im linken Arme, der mit dem Mantel bedeckt ist, hält sie bis zur Höhe der Schulter ein vollständiges Rad ohne Messer. Rechts hinter dem Throne steht St. Barbara, aufgefasst und gekleidet wie St. Katharina, doch ist ihr Mantel braungrau. Die Kleider der beiden Jungfrauen haben am Ausschnitt des Halses eine schmale Einfassung von der Farbe des Kleides, auf der Brust zeigen sie keinen Einschnitt, über den Hüften haben sie einen Gürtel, unter dem das weite Kleid aufwärts und abwärts Falten hat. In der linken Hand trägt St. Barbara einen grünen Palmenzweig, in der rechten hält sie einen eckigen röthlichen Thurm mit grünem Dache und gelbem Knopfe. Vor der Fensteröffnung des Thurmes ist ein gelber niedriger Kelch mit breitem Fusse, auf welchem eine bekreuzte Hostie zu sehen ist. Das Bild ist mit einer Linie eingefasst. Die Zeichnung ist etwas steif, die Gesichter ausdruckslos. Die Falten sind hart, entbehren aber noch die scharfen Haken der Knickfalten. Am Mantel Maria's und St. Ka-

tharinens sind einige Schraffirungen zu bemerken. Der Schnitt ist scharf, der Druck wahrscheinlich mit der Presse in schwarzer Farbe ausgeführt. Das Colorit ist ohne Schattirung und wie bei den Briefmalern minder sorgfältig. Die angewendeten Farben, sowie die Form des Schnittes, sprechen für Ulm, jedenfalls für Oberdeutschland. Kleidung, Faltenwurf und Manier für die Mitte des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht wahrnehmbar.

H. 4 Z. 11 L. B. 3 Z. 6 L.

No. 121.

Zwei Blätter Heilige.

(Um 1460.)

1. St. Katharina.

St. Katharina steht nach rechts gewendet auf einer grünen Aue, in der linken Hand hat sie einen Blumenstengel mit zwei Blüthen und in der rechten Hand hält sie ein mit der Spitze auf dem Boden stehendes gerades Schwert am Hefte. An ihrer linken Seite steht halb sichtbar ein Rad. Sie trägt eine goldene Krone, unter welcher langes volles Haar hervorkommt und über den Rücken herabfällt. Ueber einem weissen Kleide mit anliegenden Aermeln hat sie einen weiten, sehr langen, vor den Füssen in Falten fallenden Mantel ohne Kragen, welcher am Halse mit einer goldenen Broche zusammengehalten wird. Der Mantel ist blasscarmoisinroth und hat grünes Futter. Die Luft ist durch blaue Streifen bezeichnet, welche abwärts immer schwächer werden. Doppelte, in den Ecken durch Diagonallinien verbundene Linien fassen das Bild ein. Der Zwischenraum zwischen beiden Linien ist gelb gefärbt.

Die Zeichnung ist fein, die Falten sind gefällig und weich, die Gewänder fliessen auf dem Boden nach den Seiten, der Schnitt ist scharf und der Druck schwarz.

Das Bild erscheint nach Schnitt und Colorit oberdeutsch, und fällt, wenn man die Weichheit der Falten, die Länge und Fülle des Mantels berücksichtigt, in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht bemerkbar.

H. 2 Z. 5 L. B. 1 Z. 8 L.

2. St. Margaretha

nach rechts gewendet stösst einem Drachen, der an ihrer Seite geht, in den Rachen einen Stab, welcher in ein Kreuz endet. Ihr reiches Haar, welches über den Rücken

offen herabfällt, wird mit einem Chappel zusammen gehalten, der auf der Stirn eine Blume hat. Sie trägt ein weisses, blau schattirtes Kleid, von dem man aber nur die anliegenden Aermel sieht, weil sie mit einem weiten Ueberwurfe bekleidet ist, durch dessen weite Armlöcher nur die Arme herauskommen. Dieser Ueberwurf ist blassroth und am Halse wie an den Armlöchern weiss besetzt.

Die Landschaft, in welcher Margaretha steht, ist im Mittelgrunde felsig. Auf dem Felsen der rechten Seite ist ein von einer Mauer umgebener grüner Plan, auf welchem eine Kirche mit Nebengebäuden (Kloster) steht. Im Hintergrunde sind hohe Nadelbäume angedeutet. Die Luft wie beim vorhergehenden; Zeichnung, Schnitt, Druck und Colorit sind sorgfältig, wie beim vorhergehenden; die Contouren sind eingehalten, der Drache und die Felsen sind durch dunklere Tinte schattirt. Die Farben sind lebhaft, ohne grell zu sein. Das Gold der Glorie ist noch gut erhalten. Eine schwarze Linie umgiebt das Bild.

Es gehört dies Bild in die Gegend und in die Zeit des vorhergehenden, wahrscheinlich nach Baiern.

H. 2 Z. 5 L. B. 1 Z. 8½ L.

No. 122.

Maria im Brustbild mit dem Christuskinde im linken Arme und Perlenschmuck um den Hals.

Ohne Colorit. (Um 1460.)

Maria, sanft nach rechts geneigt, hält das nackte Kind in ihren Armen und wird von der rechten Hand desselben am Kinn geliebkoset, während die linke Hand desselben ein kleines Kreuz hält, das an seinen vier Enden mit einem Ringe und Knopfe endet und an den vier Winkeln der Bindung der Kreuzesarme je eine Spitze treibt. Die Glorie des Kindes, mit Malteserkreuz gestützt, hat einen Rand aus zwei Kreisen. Maria hat eine Glorie mit einem Rande von zwei Kreisen und eine mit Edelsteinen besetzte Krone, deren grössere Zacken aus einer verzierten Lilie bestehen. Die Haare der Maria sind gescheitelt, in einer Puffe über den Ohren aus dem Gesichte gekämmt und offen über den Rücken herabgeleitet. Der mit einem Streifen verzierte Mantel ist mit einer runden Broche zusammengehalten. Eine Perlenkette mit kleinem Malteserkreuze schmückt den Hals der Jungfrau. Der Raum zu beiden Seiten des Hauptes ist mit folgender Schrift gefüllt:

Ecce positus est hic in rué — nam et ín /
resurrectionem multor — in israhel /
et in signum non ɔtr — adicetur /
Et tuam ꝑpsius anim — am ptiisi (= pertransi) /
bit gladius ut reuel — ntur ex /
multis cordibus cog — itaciones /

Die dritte Zeile ist von dem Holzschneider nicht verstanden oder nicht richtig gelesen worden, denn sie muss heissen: **et in signum, cui contradicetur,** vgl. Luc. 2, 34. Am t befindet sich oft der lange senkrechte Strich.

Eine starke Linie fasst das Bild ein. Es scheint mit der Presse gedruckt, die Farbe ist kräftig schwarz. Die Zeichnung ist nicht fein aber sicher, der Ausdruck in den Gesichtern steif. Ungeachtet der scharfen Knickfalten glauben wir doch das Bild wegen der Schriftform, wegen des Häkchens über dem î, wegen der weichen runden Drapirung des Mantels noch in die Mitte des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts versetzen zu müssen. Vielleicht ist es eine Copie eines beliebten Gnadenbildes. Das Papier ist weich, dünn und ohne Wasserzeichen.

H. 10 Z. B. 7 Z. 3 L.

No. 123.

Mariä Verkündigung.

(Um 1460.)

Vor einem, mit aufgeschlagenem Buche belegten Lesepulte, das nach zwei Seiten abfällt, kniet links Maria, die Hände über der Brust gekreuzt. Ihr Haupt, von dem die gescheitelten Haare über den Rücken lang herabfallen, ist mit einer Glorie, welche mit einer einfachen Kreislinie eingeschlossen ist, umgeben. Ihr Unterkleid hat enge Aermel, ihr Mantel ist lang und faltenreich. Die Falten sind mit Diagonalstrichen schraffirt. Durch das Fenster fallen Strahlen in der Richtung auf Maria ein, und der heilige Geist, in Gestalt einer Taube mit einer Kreuzglorie in derselben Richtung herabfliegend, berührt die Glorie der Maria. Der Engel Gabriel nähert sich von rechts mit halberhobenen Flügeln, einem rothen Mantel mit breitem gelben und verzierten Besatze, der von einer reichen grossen Broche über der Brust zusammengehalten wird und ein braunes Unterkleid ziemlich bedeckt, in vorgebeugter Stellung, breitet seine Hände ein wenig aus und spricht die Worte: **ave . maria . graci,** welche auf einem Schriftbande über beiden Figuren in der Luft schweben.

Von dem Zimmer, in welchem sich die Verkündigung zuträgt, sieht man zwei Wände mit ihrem Verbindungswinkel. Die eine rechts hinter der Maria hat ein Wandschränkchen, in dem oben eine Büchse, unten ein niedriges gabelförmiges Geräth, vielleicht ein Leuchter, steht. Die Wand links hinter dem Engel hat ein mit einer Säule gekoppeltes verglastes Fenster. Durch eine Hälfte desselben fallen die erwähnten Strahlen und durch beide ist die Landschaft sichtbar. Eine rundgeschlossene Thür ist noch auf dieser Seite. Die beiden Wände, welche sich vor den beiden Figuren in einem Winkel zusammenschliessen sollten, würden die Figuren verdecken und fehlen daher von unten an. Oben aber springen sie wie ein Baldachin vor und schliessen sich in zwei nebeneinander stehende Consols, auf denen je eine männliche Figur steht, welche ein leeres Spruchband hält. Die Figuren kehren einander den Rücken zu. Von dem rechten Consol spannt sich bis zur Seite ein Rundbogen, vom linken Consol bis zur linken Wand spannt sich ein Spitzbogen mit Eselsrücken. Im Innern sieht man eine gewölbte Holzdecke. Ein Sims, aus Linien, Zahnschnitt und Kreisen bestehend, ziert die Wand.

Die Zeichnung ist geistlos, der Druck mit dem Reiber gemacht, die Druckfarbe blassbraun. Das Colorit, nach Briefdruckerart, hat Krapproth für das Unterkleid der Maria, den Mantel und die Flügeldecken Gabriels und für den Mantel der linken Statue; Gelb für alles Holzwerk, Metall, Haare und Glorie, für die Statue rechts, sowie für Futter und Besatz des Mantels Gabriels; Braun für den Mantel Maria's und das Unterkleid Gabriels, Blassroth für die Mauer und Blassbraun für den Schatten der Decke; Spahngrün für das Innere der Flügel und für den getäfelten Fussboden. Das Colorit ist nicht sorgfältig und ganz in Ulmischen Farben ausgeführt. Das Bild gehört in die Mitte des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts und das Colorit Ulm an. Ein Wasserzeichen findet sich nicht im Papier.

H. 9 Z. 9 L. B. 6 Z. 9 L.

No. 124.

St. Theonestus oder St. Emeran und St. Alban.

(Um 1460.)

Auf der linken Seite steht ein Bischof mit jugendlichem Gesicht ohne Bart, bekleidet mit der Casula, Dalmatica und Alba. In der Rechten führt er einen schön gearbeiteten Krummstab mit Sudarium und in der Linken ein grosses Messer von der Form eines einschneidigen Schwertes, welches gegen die Spitze sehr breit wird. Der linke Arm ist durch die fünfte Sprosse einer Leiter gesteckt, wodurch dieselbe aufgerichtet und etwas vom Boden erhoben gehalten wird. Die Bischofs-

mütze umgiebt eine Glorie. Dieser Heilige ist wahrscheinlich St. Emeran, obgleich das Emblem der Lanze fehlt und dagegen das anderwärts nicht vorkommende Messer beigegeben ist. Sein Festtag ist der 22. September. Sumerteil der heyligen leben, Augsburg 1472, Bl. 202 ff. Christ. Kunstsymbolik und Iconographie, S. 117 und 119.

Neben St. Theonestus oder St. Emeran steht St. Alban. Er ist ein bärtiger Mann mit Bischofsmütze, die von einer Glorie umgeben ist, bedeckt, und mit einer Alba, einer Dalmatica und einem Mantel, der am Halse mit einer knopfförmigen Broche geschlossen ist, bekleidet. Die Handschuhe haben zwar, wie bei St. Emeran, weite weiche herabhängende Stolpen, sind aber auf der Aussenseite noch nicht gestickt. St. Alban trägt in der linken Hand ein Buch und im rechten Arme ein abgeschlagenes Haupt mit Bischofsmütze und Glorie. Diese Attribute St. Albans ergeben sich leicht aus seinen Thaten und Schicksalen in Mainz, dessen Schutzpatron er ist. Vergl. *Acta SS.* 21. Juni.

Im Colorit bemerken wir das lebhafte Roth und Spahngrün; die übrigen Farben sind matt, ohne die Eigenthümlichkeit der Freisinger Bilder zu theilen. Wir möchten daher das Bild weder nach Augsburg noch nach Freising, sondern nach Regensburg verlegen. Zeichnung und Schnitt sind correct und kräftig und haben nichts Eigenthümliches. Die Druckfarbe ist grauschwarz. Das Papier, in welchem kein Wasserzeichen sichtbar ist, hat die Textur des in Schwaben verwendeten. Die volle würdige Gestalt, die geraden Falten ohne krumme oder eckige Haken, die Form der Haare stellen unser Bild in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts, etwa um 1460.

H. 7 Z. B. 4 Z. 9 L.

No. 125.

St. Maria Aegyptiaca Himmelfahrt.

(Um 1460.)

St. Maria aus Aegypten, von edelm Geschlechte, kam als zwölfjähriges Mädchen von seltener Schönheit nach Alexandria und lebte dort 17 Jahre lang ein gemeines Leben. Zufällig fuhr sie nachher mit Pilgern nach Jerusalem, erkannte dort in der Kirche ihr sündhaftes Leben und wendete sich durch eine Stimme, welche sie im Gebete an die Jungfrau Maria hörte, gemahnt, in einen Wald jenseit des Jordans, wo sie, fern von Menschen, ohne andere Nahrung, als Kräuter und Wurzeln und ohne menschliche Kleidung 17 Jahre lang der Busse lebte. Da ward sie von einem Mönche Zosimas gefunden und mit dem Leibe des Herrn gespeist. Nach 19jähriger Busse starb sie, am 2. April, unter Theodosius dem Jüngern.

Die Heilige mit goldener Glorie, welche jetzt ziemlich oxydirt ist, hat überaus reiche und lange Haare, die bis über das Ende des Rückens herabhängen. Uebrigens ist sie am ganzen Körper vom Halse bis zu den Wurzeln der Hände und Füsse behaart. Sie ist aber mit einem weiten faltigen Mantel bekleidet. St. Maria, nach rechts gekehrt, senkt das Haupt ein wenig zur Seite und legt betend die Hände zusammen. Zwei Engel heben sie an den Schultern, zwei an den Knieen und einer an den Füssen empor. Die Gewänder der Engel gleichen den Alben der Diakonen; sie sind sehr lang und in der Mitte des Leibes geschürzt, wie sie Masaccio in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts malte.

Die Zeichnung ist naturgemäss, doch finden sich in den Falten der Gewänder harte Brüche. Der Schnitt ist scharf, der Druck in braunschwarzer Farbe, wahrscheinlich mit dem Reiber bewirkt, ist sehr deutlich. Das Colorit ist sorgfältig; die Lichter an den hellblauen Kleidern zweier Engel sind ausgespart, an dem weissen des dritten durch aufgesetzte Schatten erzeugt. Der Mantel der Maria und das Gewand des einen Engels sind wahrscheinlich rosenroth gewesen, aber verblichen. Der Himmel ist oben blau und geht ins Farblose über, die Erde ist spahngrün. Die Flügel der Engel, in den Schwungfedern sehr scharf gezeichnet, sind auswendig grün und inwendig weiss. Die Einfassung ist zinnoberroth.

Die Zeit, wann das Bild geschnitten ist, lässt sich theils aus dem Beginn der Knickfalten, theils aus der schlanken Gestalt, theils aus dem vollen gedrehten Haare schliessen. Wir glauben es gegen die Mitte des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts setzen zu dürfen. Die Gegend aber, aus welcher es stammen kann, wagen wir noch nicht zu bestimmen. Der untere Rand fehlt. Das Papier ist ohne Wasserzeichen. Vergl. *Acta SS.* 2. April. Sumerteil der heyligen leben, Augsburg 1472, Bl. 5 ff. Alt, Heiligenbilder, S. 192.

H. 4 Z. 3½ L. B. 3 Z.

No. 126.

St. Stephanus.

(Um 1460.)

St. Stephanus in der Kleidung eines Diaconus, steht auf einer grasreichen Aue, von welcher sich im Hintergrunde an jeder Seite ein steiler Fels oben mit einem Baume auf grünem Rasen erhebt. Der Heilige wendet sich nach links, und hat auf seinem unbedeckten Haupte drei Steine. In seiner Rechten hält er einen Palmzweig als Zeichen des Märtyrerthums und in seinem linken Arme trägt er ein Buch, auf welchem ebenfalls drei Steine liegen. Ueber ihm ist heiterer blauer Himmel. Eine

schwarze Linie und ein zinnoberrother Rand schliessen das Bild ein. Oberhalb es Randes, stehen mit Zinnober geschrieben die Worte: **Ora pro me scte Steffane** (.....?) Die Zeichnung ist naturgemäss, die Falten sind zwar etwas hart, aber nicht geknickt. Die Bäume haben gespaltene Kronen und conventionelle Blätter. Die Felsen haben die bekannte steife Form. Der Schnitt ist scharf und die Linien kräftig, ohne stark zu sein. Der Druck ist in schöner schwarzer Farbe mit der Presse bewirkt. Das Papier ist dünn und hat an der rechten Ecke einen Theil des Wasserzeichens von folgender Gestalt ꕥ

Das Colorit ist lebhaft. Die Glorie ist von ziemlich wohlerhaltenem Golde. Die Dalmatica ist zinnoberroth mit weisser Einfassung am Schlitze vom Halse bis zur halben Brust und an der Oeffnung der Aermel. An den Schultern ist sie mit drei schmalen Goldstreifen besetzt. Zwischen dem oberen und mittleren Streifen sind auf dem etwas breitern Raume sechs schwarze Punkte (Knöpfe?). Der untere Rand und der bis zum Oberschenkel emporsteigende Einschnitt sind auch mit Goldborte besetzt. Die Alba ist ockergelb schattirt, die Haare sind ockergelb. Der Rasen, das Laub, der Palmenzweig und das Buch sind spahngrün und zum Theil mit Ocker gehöht, die Felsen sind blass saftroth und dunkel saftroth schattirt. Diese Farbe ist etwas verblichen. Der Himmel ist mineralblau.

Der Mangel an Knickfalten, verbunden mit den Brüchen der unteren Falten, weist auf das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts und auf Oberdeutschland.

H. ohne Rand 3 Z. 4 L. B. 2 Z. 4 L.

H. mit Rand 3 Z. 10 L. B. 2 Z. 10 L.

No. 127.

Ecce Homo.

(Um 1460.)

Christus erhebt sich bis über den halben Leib aus der Grabkiste, so dass man den Schurz um die Hüften sieht. Eine Glorie mit einem durch aneinander gereihte Halbkreise gebildeten zackigen Rande, im Innern ohne stützendes Kreuz, umgiebt das schwarz und stark behaarte Haupt Christi. Ein Schappel umeinander gewundener Stricke schlingt sich um den Kopf. Der Heiland breitet die Hände aus und zeigt die Wundenmale; Haupt, Arme und Leib sind von Blutstropfen überströmt. Hinter Jesu erhebt sich das Antoniuskreuz mit der auf einen kurzen Stab gesetzten Inschrift ɪ ɴ ʀ ɪ. Ueber dem Haupte Jesu steht auf dem Kreuzbalken **„Ecce homo“** in gothischer Schrift. An den Enden des Kreuzes steckt je ein Nagel. Aus der Grabkiste ragt links empor der Stab mit dem Schwamme und die

Geissel mit den knotigen Stricken. Rechts erhebt sich die blutige Lanze und auf einer Seite derselben der Nagel, auf der anderen die Ruthe. Die Grabkiste hat am oberen und unteren Rande eine reiche Ausladung von hervorragender Deckplatte, abgeschrägter Platte und Rundstab. Auf den Seiten steht eine Inschrift, rechts auf der schmalen Seite beginnend und zur Vorderseite fortschreitend יהוה יעוש כריט. Diese hebräischen Buchstaben enthalten die Worte: Jehovah Jesus Christ. Der Körper Christi ist fleischig. Die Zeichnung, besonders die der Hände und Arme ist gut, die Linien sind sehr kräftig, der Druck schwarz und scharf mit dem Reiber. Das Colorit — bräunlichgelb das Holz, spahngrün Schappel, Ruthe und Fussboden, doch etwas mit Gelb vermischt, mennigroth das Blut am Kreuze, an der Lanze und am Körper Christi, hellbraun der Schwamm, schwarzbraun die Haare und der Bart, schwarz das Innere der Grabkiste — ist nicht sorgfältig. Die Luft ist farblos.

Das Bild stammt wahrscheinlich vom Niederrhein, darauf deutet der fleischige Körper, die sorgfältige Ausführung der Hände Jesu und der in Knoten gebundene Schurz; die kraftvollen Linien sprechen allerdings auch für Oberdeutschland. Die Zeit lässt sich nur durch die Lanzenform, durch die inwendig ausgezackte Glorie und durch den Schurz mit weichen runden Falten ohne eckige Haken bestimmen. Dies Alles gehört in die Mitte oder in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts. Das Papier ist stark, hat scharfe senkrechte Linien und ist ohne Wasserzeichen.

H. 7 Z. 3 L. B. 4 Z. 10 L.

No. 128.

St. Wolfgang.

(Um 1460.) Vergl. No. 20.

St. Wolfgang in bischöflicher Kleidung mit Alba, Dalmatica und Casula steht links gewendet auf grünem Boden, hält in der linken Hand ein auf der linken Schulter ruhendes Beil und trägt in der rechten eine Kirche mit zwei Thürmen. Die Casula ist an den Seiten aufgeschnitten und etwas ausgeschnitten, so dass sie vorn etwas zugespitzt erscheint. Sie hat einen stehenden Kragen. Das Beil hat die der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts übliche Form. Die Zeichnung ist richtig, die Linien kräftig, die Druckfarbe braunschwarze Wasserfarbe, daher in der Umfassungslinie sehr ausgegangen. Der Druck ist mit dem Reiber bewirkt.

Die Farben sind für die Casula saftroth, was ziemlich kirschroth geworden ist, für die Dalmatica blassnussbraun, für die Alba und Glorie ockergelb, für die Streifen und das Futter der Bischofsmütze, für das Kirchendach und für den Boden spahngrün, für die Thürme dunkelbraun, für die Kirchenmauer hellbraun. Die

Luft ist leicht mit Hellbraun gefärbt, wie in den Bildern der Zeiner'schen Drucke. Die Arbeit gehört ihrem ganzen Charakter nach zu den oberdeutschen Leistungen; die Kirche gleicht der Domkirche in München. Die Thürme auf unserem Bilde haben ganz das Zwiebeldach der Münchner Frauenkirche.

Der Faltenwurf, die Schraffirung der Falten und die Form der schleppenden Alba bezeichnen das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts. Passavant, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 24, setzt das Blatt gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

H. 5 Z. 1 L. B. 3 Z. 2 L.

No. 129.

St. Dorothea.

(Um 1460.)

Die Heilige, nach rechts gewendet, steht auf einer grasreichen Wiese, welche links im Hintergrunde einem kahlen Hügel mit einem Blätterbaume sich anschliesst. Vor ihr reitet das nackte Christuskind auf einem Steckenpferde, dessen Zaum es mit der rechten Hand hält, während es mit der linken Hand einen kurzen Stock schwingt. St. Dorothea trägt mit beiden Händen ein geflochtenes Körbchen, aus welchem drei Blumenstengel mit Blumen hervorragen, und auf ihrem Haupte einen Kranz von fünfblättrigen rothen Blumen (Rosen?). Ihr Haar ist aus dem Gesichte gekämmt und fällt aufgelöst über den Rücken herab. Ihr Kleid ist violett und lang, so dass es auf dem Boden sich bricht und die Füsse verdeckt. Es reicht bis an den Hals und hat unter der Brust einige Falten. Der Mantel ist leicht über die Schulter gehängt und wird vom rechten Arme in die Höhe gehalten. Er ist sehr lang und schleppt auf dem Boden. Seine Farbe ist dunkel rosenroth, sein Futter weiss. Die Falten sind schlicht, ohne Schraffirung. Die Brüche des Kleides und des Mantels in der Nähe des Bodens sind etwas hart. Die Arme des Kreuzes in der Glorie Jesu gleichen denen eines Malteserkreuzes, jedoch ohne schwarzen Keil. Ein schwarzer Rand dient als Einfassung.

Die Zeichnung ist gut, der Schnitt ist sicher, die Linien sind kräftig, ohne stark zu sein. Der Druck ist, wie es scheint, mit der Presse in schwarzer Farbe ausgeführt. Die Arbeit ist oberdeutsch, das Colorit, das violette Unterkleid, der blassrothe Mantel, das nussbraune Körbchen, das spahngrüne Gras erinnern an Freising. Die offenen rückwärts gekämmten Haare, die schlichten ungeknickten Falten, die einfache Form des Kleides und des Mantels verweisen das Bild in den

Anfang der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Das Papier hat kein Wasserzeichen. Ueber die Legende vergleiche No. 28. (1.)

Höhe ohne Rand 3 Z. 1 L. B. 2 Z. 2 L.
Höhe mit Rand 3 Z. 4 L. B. 2 Z. 6 L.

No. 130.

St. Margaretha.

(Um 1460.)

St. Margaretha steht nach links gewendet auf hügeligem grünen Lande, hält in der linken Hand einen Stab, der in ein Kreuz ausgeht, und schwingt mit der rechten Hand die Geissel gegen den Teufel, welcher der Länge lang auf dem Boden liegt.

Die Glorie der Heiligen ist Gold, aber oxydirt, die Krone ist nicht ausgedrückt, die Haare derselben sind rückwärts gekämmt und hängen in Locken, wie es scheint, über den Rücken herab. Das Kleid liegt am Halse an, hat oben einen einfachen Saum, enge Aermel, einen Gürtel und Falten, die aufwärts zur Hälfte der Brust, abwärts aber unbegrenzt herab reichen. Der Mantel wird oben durch ein schmales Band zusammen- und vom linken Arme emporgehalten. Kleid und Mantel sind sehr lang und stauchen sich auf dem Boden, erscheinen aber ohne Knickfalten. Der Teufel hat die Gestalt, welche demselben in der xylographischen Ausgabe der *Ars moriendi* häufig gegeben wird. Er hat ein menschenähnliches Gesicht mit langen lappigen Ohren, lange Haare an den Oberarmen und Waden, und ein Gesicht auf dem Unterleibe. Eine doppelte Einfassung umgiebt das Bild.

Die Zeichnung ist sicher und natürlich, die Linien des Schnittes sind ziemlich stark. Der Druck ist in schwarzer Farbe, wie es scheint, mit der Presse gemacht. Das Colorit hält die Contouren inne. Das Kleid der Heiligen und die Streifen der Luft sind hellblau, der Mantel ist matt saftroth, das Incarnat ist matt zinnoberroth, der Teufel ist blassbraun, der Boden gelblich grün, die Einfassung blassgelb. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

Unser Bild ist abgelöst aus dem Einbande eines Exemplares des Jac. de Voragine *legenda sanctorum, ed. August. Vindel.* G. Zeiner. *C. fig. xyl.* 398 Bll. à 48 ll. Ebert 10674, wodurch die Zeit und der Ort des Ursprungs angedeutet ist. Es gehört nach Oberdeutschland. Grösse mit Einfassung:

H. 2 Z. 5 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 131.

Auferstehung eines Heiligen.

(Um 1460.)

Aus einer Grabkiste erhebt sich bis an die Knie ein junger Heiliger mit goldener Glorie, grauem Unterkleide und hellblauem weiten Mantel, den Blick nach oben gerichtet und die Hände gefaltet zur Höhe der Brust erhebend, offenbar Gott dankend für das neu geschenkte Leben. Zur rechten Seite kniet, die Ellbogen auf den Rand der Grabkiste gestemmt, den Blick auf den Auferstandenen gerichtet, betend ein alter Heiliger mit goldener Glorie um den sparsam behaarten Kopf. Ueber einem hellgelben Untergewande trägt er einen weiten blasssaftrothen Mantel. Ihm gegenüber, betend, mit dem Blicke nach dem Auferstandenen, ein junger Heiliger in blasssaftrothem weiten Mantel. Hinter beiden sieht man noch die Häupter und Heiligenscheine einer Anzahl betender Heiliger. Rechts über denselben schwebt Gott-Vater, die rechte Hand wie segnend über die Gruppe ausstreckend, mit der Linken die Weltkugel haltend. Links schwebt ein Engel in einem weissen Gewande mit grünen, inwendig mennigrothen Flügeln, welcher den Deckel der Kiste emporgehoben zu haben scheint.

Die Zeichnung ist ansprechend, obgleich die Falten der Gewänder etwas hart sind, die Figuren ziemlich voll. Der Schnitt und Druck sind scharf, die Farbe des Druckes schwarz. Das Colorit ist ziemlich lebhaft; die Lichter sind bei der hellblauen Mineralfarbe im Gewande des Erstandenen und am Himmel ausgespart, bei den Wasserfarben, wenigstens an der Grabkiste, durch Aufsetzen von schwarzen Schatten dargestellt. Die Grabkiste ist auswendig blasskirschbraun, auf dem Rande schwach guttigelb und inwendig kräftig schwarz. Eine gelbe Einfassung, durch zwei Linien dargestellt, umgiebt das Bild.

Bei der Bestimmung des Alters dieses Blattes lassen wir uns durch die Form der Falten, sowie durch die theils eng am Kopf anliegenden, theils gelockten Haare leiten. Beides spricht noch für den Anfang der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Das Colorit, Verbindung von Hellgrün, Zinnober und Schieferblau, widerspricht dem oberdeutschen Geschmacke nicht. Das Papier ist ohne Wasserzeichen.

H. 3 Z. 8 L. B. 2 Z. 3 L.

No. 132.

Christus und Thomas.

(Um 1460.)

1) Christus mit einem weiten rothen Mantel über einem lichtbraunen Untergewande bekleidet, mit einer Siegesfahne in der linken Hand, wie er nach der Auferstehung dargestellt zu werden pflegt, steht rechts und leitet mit seiner rechten Hand die rechte Hand des Apostels Thomas in die Wunde an seiner Seite. Seine Glorie hat ein Kreuz, dessen Arme in der Mitte einen schwarzen Keil haben. Thomas kniet mit dem rechten Knie zur linken Seite und hält seinen weiten Mantel über dem Knie fest. Beide befinden sich in einem Gemache mit gewölbter hölzerner Decke und einer rundgeschlossenen Thür, welches sich dem Beschauer gegenüber in einem grossen Portale öffnet, das im flachen Halbkreise geschlossen ist. Der Bogen ruht auf den Capitälern der Pilaster, und die Dreiecke, die er rechts und links abschneidet, sind durch drei eingeblendete, in einander liegende Dreiecke, deren innerstes ein Blätterdreieck ist, verziert. Eine doppelte Einfassung umgiebt das Bildchen.

Die Gruppirung ist gut und die Zeichnung, mit Ausnahme der Gesichter, ist befriedigend. Die Falten sind leicht und gefällig. Der Schnitt ist scharf, die Linien kräftig und der Druck in schwarzer Farbe deutlich. Das Colorit ist ziemlich genau. Der Mantel Jesu ist saftroth mit Pflaumbaumharz etwas verschwommen. Die Glorien, die Decke, die Thüre und die Einfassung sind gelb, das Kreuz der Glorie, der Rock des Thomas und das Mauerwerk sind blassroth, die Mauer hat hellere und dunklere Tinten. Der Mantel des Thomas ist schwarzbraun. Der Fussboden ist spahngrün. Das Haar und der Bart der Personen sind dunkelbraun.

Das Colorit ist Ulmisch, wenigstens schwäbisch, und ist also wohl auch der Schnitt nach Schwaben zu legen, und zwar sprechen das Kreuz in der Glorie, die leichten Falten des langen weiten Mantels, die Form des Portals in ihrer Vereinigung für den Anfang des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts. Grösse mit der Einfassung:

H. 2 Z. 6 L. B. 2 Z. ½ L.

2) Derselbe Gegenstand in derselben Auffassung und Grösse liegt in einem zweiten Schnitte vor. Der Unterschied besteht nur darin, dass die Dreiecke im Abschnitt des Bogens nur eingeblendet sind, dass der Pilaster an der linken Seite die Fronte und innere Seite zeigt, dass der obere Bogen der Thür nicht sorgfältig ausgeführt ist, dass die Linien des Schnittes dünner und der Druck minder kräftig, dass endlich das Colorit nur aus saftrothen Mänteln, aus gelben Hölzern, aus zinnober-

rothen Mittelstreifen der Fahne und aus goldenen oxydirten Glorien besteht. Wir haben höchst wahrscheinlich eine Copie des ersten Bildchens aus dem Ende des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts vor uns, die auch aus Schwaben stammt.

No. 133.

St. Stephanus und St. Laurentius.

(1460—1470.)

St. Stephan steht links und wendet sich rechts dem St. Laurentius entgegen. Er trägt in der Rechten einen grossen Stein, den er an die Brust lehnt, und hält in der Linken einen Palmenzweig aufrecht. St. Laurentius steht rechts nach St. Stephan gewendet und hält in der Rechten den Rost, welcher abwärts gekehrt ist, und im linken Arme ein verschlossenes Buch. Vergleiche *Acta SS.* 10. August. Beide Heilige haben eine gleiche Glorie mit einem Rande aus zwei Linien, eine Tonsur und die Kleidung der Diakonen. Die Alba bedeckt ziemlich die Füsse und schleppt etwas nach; sie hat lange weite Aermel und ist gelb schattirt. Die Dalmatica hat einen steifen Kragen, kurze, den Oberarm halb bedeckende weite Aermel und ist bis unter die Arme an den Seiten aufgeschnitten. An den Aermeln, an den Seiteneinschnitten und am untern Rande ist sie mit einem breiten gelben Streifen besetzt. Die Farbe derselben ist bei St. Stephan schiefergrau, bei St. Laurentius lebhaft saftroth. St. Stephan trägt noch am rechten Vorderarme einen Manipulus von saftrother Farbe. Der Stein, den er trägt, ist ebenfalls saftroth. Die Schuhe der Heiligen sind spitzig, ohne jedoch besonders lange Spitzen zu haben. Der Fussboden ist ohne Zeichnung und grün gefärbt.

Die Zeichnung der Bilder ist zwar correct, aber die Ausführung erscheint in Folge der starken Linien doch etwas roh. Der Ausdruck in den Gesichtern ist nicht befriedigend. Der Faltenwurf ist etwas steif und wo sich die Falten brechen, hart und geknickt. Der Druck ist in grauschwarzer Farbe mit dem Reiber sehr scharf ausgeführt.

Das Colorit kommt den Bildern von Ulm gleich. Vier Linien, die sich in den Ecken an einander anschliessen, umgeben das Bild, aber die linke Seitenlinie setzt sich oben über die Querlinie fort und die untere Querlinie setzt sich rechts über die Seitenlinie fort, so dass nur die obere rechte und die untere linke Ecke als rechte Winkel abschliessen, während die andern beiden Ecken eine Fortsetzung der äusseren Linie zeigen. Daraus scheint hervorzugehen, dass unser Bild die untere linke Ecke eines Blattes ausgemacht habe, auf welchem noch mehrere Bilderabtheilungen vorhanden waren.

Die Kleider stimmen mit den Bildern bei Günther Zeiner von 1472 überein. Wir werden also wohl nicht irren, wenn wir unser Bild etwa um die Zeit von 1470 legen. Die Heimath des Bildes ist Schwaben. Das Papier ist ohne Wasserzeichen.

H. 7 Z. 2 L. B. 4 Z. 7 L.

No. 134.

Ecce homo.

(1460 — 1470.)

Christus mit reichem wallenden Haare, einer Dornenkrone und einer Glorie, mit Kreuz gestützt, senkt das Haupt nach der rechten Schulter, hält mit der rechten Hand die durchstochene und blutende rechte Brust und zeigt die flache durchstochene und blutende linke Hand. Der Heiland ist unbekleidet. Aus den beiden oberen Ecken des Bildes brechen rothe und grüne, nach Jesu Haupt gerichtete Strahlen hervor. Auf beide Seiten des Hauptes vertheilt steht in Mönchsschrift: **cce hom** (ecce homo), es fehlt aber links der Langstrich vom ersten e des ecce und rechts das zweite o in homo. Der Ausdruck des Gesichts, wie überhaupt der ganzen Zeichnung ist künstlerisch schön und erhebt sich bedeutend über viele handwerksmässig gefertigten Bilder des XV. Jahrhunderts.

Dornenkrone und Kreuz der Glorie sind saftgrün, Glorie blassroth, aber sehr verschossen, der Mittelstrich in den Kreuzesarmen und das aus den Wunden strömende Blut ist durch Mennige dargestellt, das Haar ist dunkelbraun, der Hintergrund gelb. Das Bild, mit dem Reiber gedruckt, ist leider nicht gut erhalten.

Der Ursprung des Bildes nach Ort und Zeit ist sehr schwer zu bestimmen. Es steht in seiner Art fast einzig da. In der Bibliothek der Marienkirche zu Danzig befindet sich ein Blatt in Folio, die Waffen Christi darstellend. In der Mitte desselben erscheint Christus, mit halbem Leibe über die Grabkiste erhoben, fast ganz in der Stellung, wie Christus auf unserem Bilde. Aber abgesehen davon, dass derselbe weder so gemüthvoll dargestellt, noch so schön gezeichnet ist, unterscheidet er sich noch in manchen andern Dingen. Zeichnung und Schnitt, Haltung und Charakter unseres Bildes sind künstlerisch so entwickelt und so schön, dass man durch sie unwillkürlich an Meister wie Martin Schön erinnert wird. Die seelenvollen Augen, die charaktervollen Züge, das schöne wallende Haar und die ausgebildete Dornenkrone, endlich selbst die zierliche Schrift sprechen zu deutlich für die Zeit der Entstehung des Blattes, nämlich für die Mitte der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Leider fehlt aber jede Angabe darüber, wer



der Verfertiger unseres Holzschnittes gewesen ist. Auch über den Ort, wo es entstanden ist, lässt sich nichts sagen. Wir haben es von Herrn Prof. Ackermann erworben, welcher es von einem Manuscripte des XV. Jahrhunderts abgelöst hat. Mit demselben war es durch umlaufende Schrift so verbunden, dass es als dem Manuscripte gleichzeitig angesehen werden musste.

H. 5 Z. 5 L. B. 3 Z. 10 L.

No. 135.

Die Messe des heiligen Gregorius.

(1460—1470.) Vergl. No. 92.

Links betet St. Gregorius mit Glorie und der dreifachen Krone auf dem Haupte in einem gelben Untergewande und in einer rothen Casula knieend an der Stufe des Altares. Ihm gegenüber rechts schwingt ein Engel das Rauchfass. Seine Flügel sind roth und gelb bemalt, sein bloss am Halse sichtbares Unterkleid ist weiss und sein faltiger Rock mit weiten Aermeln ist braun. Auf dem Altare liegt links das aufgeschlagene Missale, in der Mitte steht auf einem Tuche der Kelch, neben demselben vom Tuche halb verdeckt steht die Patene und neben dem Tuche ein Leuchter mit brennender Kerze. An der Rückseite des Altares erhebt sich Christus mit rother Glorie, grünem Schapel, dunklem Barte und Haupthaare bis zum halben Leibe aus der Grabkiste und zeigt in den aufgehobenen Händen die blutigen Wunden. Hinter ihm ist ein Kreuz, ein Antoniuskreuz, an welchem links die Ruthe, rechts die Geissel und der Rock hängt, an beiden Enden aber die Nägel sichtbar sind. Neben dem Rocke erblickt man noch die Lanze, ihr gegenüber den Kopf des Knechtes, der Jesum verspottet, und neben demselben die Säule mit dem Stricke, mit welchem Jesus an dieselbe gebunden wurde, als er gegeisselt ward. Aus dem Capitäl derselben ragt eine Hand hervor, welche braune Haare zu halten scheint.

Die Zeichnung ist sicher, aber hart und steif, die Druckfarbe schwarz und der Druck mit dem Reiber scharf ausgeführt. Das Colorit ist nicht sorgfältig, aber frisch. Lebhaftes Purpurroth, Gelb, Spahngrün, Dunkelbraun, Hellbraun und Rosa sind die verwendeten Farben. Eine schwarze Linie fasst das Bild ein. Das Papier hat kein Wasserzeichen, ist aber das in Schwaben häufig vorkommende.

Das Colorit und die Art der Zeichnung und des Schnittes stimmt mit den Arbeiten von Augsburg und Ulm überein. Die steifen geknickten Falten und die steifen Kragen an den Röcken, sowie das Kreuz der Glorie mit excentrisch ge-

schweiften Armen, deren Mitte ein schwarzer Keil bildet, lassen schliessen, dass das Bild im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts gefertigt ist.

H. 5 Z. 7 L. B. 4 Z. 6 L.

No. 136.

Speculum humanae salvationis als eine Hand.

(1460—1470.)

Unter die Mittel, die Aufmerksamkeit der Menschen auf ihre sittliche Besserung zu lenken, gehört auch die Deutung der menschlichen Hand in allen ihren Gliedern. Seitdem man den Leib als einen Tempel, das Herz insbesondere als die Wohnung Gottes zu betrachten angefangen hatte, lag es nahe, die Hand, das Organ der That, für die sittlichen Handlungen auszudeuten, zumal da im Evangelium gesagt wird, wenn dich deine Hand ärgert, so haue sie ab. Das Bemühen also, durch sittliche Deutung die Hand nur zu sittlichen Thaten zu leiten und durch ihren Anblick zu sittlichen Gedanken angeregt zu werden, ist gewiss sehr alt. In der königlichen Kupferstichsammlung in München befindet sich ein Holzschnitt, eine Hand als Speculum humanae salvationis, deren Unterschrift endigt: Factum anno 1466. Unser Blatt gehört ebenfalls in die Klasse der Bilder der Hand, die sich als Speculum humanae salvationis zu erkennen geben. Ihre Einrichtung ist folgende. Oben stehen drei Zeilen Text mit sittlichen Geboten aus den Evangelien: **Primū q̄rite regnū dei et iusticiā eius · et oīa hec adicient vobis Mathei VI°.** (vs. 33.) **Quid / ī** (enim) **pficit hoī** (sic=homini) **ſi lucret' uniūſū mūdū, ſe aut ip̄m pdat et detimētū ſui faciat. Luce IX** (vs. 25.) / **(Ite)** [96]**) et vos ī vineā mea. ꝛ qd' iuſtū fuit dabo vob'. Math' XX°** (vs. 4.) **Ego ſū vitis vera.** Joh. XÍÍÍÍ (15, 1.)

Nun folgt das Bild der Hand mit der Benennung der Finger und der Angabe ihrer Bedeutung auf einem Schriftbande sowie der Bedeutung der einzelnen Glieder. Sie steht unterhalb des Gelenkes jedes Gliedes. Der Daumen: **Pollex volūtas dei ſctificacio vrā.** 1. Glied: **Declinac̊ mali.** 2. Glied: **Proſecucō̄ boī.** Der Zeigefinger: **Index cognīco.** 1. Glied: **Cog̊̄c** (cognitio) **mali.** 2. Glied: **detestå** (detestatio). 3. Glied: **Fuga de / teſtati.** Der Mittelfinger: **Medius cotricio.** 1. Glied: **Offenſa dei.** 2. Glied: **meſtici- / a ange** (angelorum). 3. Glied: **Acq̊ſicio dampni.** Der Goldfinger: **Medic? cōfeſſio.** 1. Glied: **Hulis.** 2. Glied: **ſimplex.**

96) Ist im Originale abgerieben.

...mum quere regnum dei et iusticiam eius et omnia hec adicientur vobis. Mathei vi. Quid
[illegible] Luce ix
[illegible] Joh. xiiii



Si voluntatem deficis
Ignosce malum [illegible]
Si malum cepisti doleas
Si vere doles confitearis
Si confessus es satisfac

Pollex signat voluntatem [illegible]
Index significat cognitionem
Medius confessionem
Medicus satisfactionem
Auricularis [illegible]

Hec manus [illegible] polex [illegible]
[illegible] Pollex qui potens [illegible] Index dicitur [illegible]
[illegible] Medius [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] Et [illegible] significat [illegible]

3. Glied: **cū tue** (sic)[97]) **venie.** Der kleine Finger: **Auriclaris satiſſace.** 1. Glied: **Oracō.** 2. Glied: **Ieiunium.** 3. Glied: **elemoſīa.** An der Handwurzel steht: **Lucerne ardētes ī ma** (manu?). Unter diesem: **Petra autem erat xp̄s.** Zur Seite der Hand steht links: **Si volūtatē dei ſcis / Agnoſce malum vt euites / Si malū egiſti doleas / Si vere doles confitearis / Si confeſſus es ſatiſſac.** Rechts: **Pollex ſig̅t volūtatē dei / Index ſignificat cognitionē / Medius contricionem / Medicus confeſſionem / Auricularis ſatiſſacionē.** Links über dem Daumen kniet die Büsserin „Maria Magdalena" als Beispiel der cognitio, contritio und confessio. Rechts steht Maria Martha. Sie hält in der Rechten einen mit Stacheln versehenen Schlägel zu blutigen Bussübungen bestimmt; von demselben herab läuft ein Strick, an welchem ein Thier, ein Hund oder dergleichen, ein Sinnbild der Gierigkeit[98]), gefesselt ist. In der Linken hält sie ein Körbchen. Hiermit sind also in Martha die Sinnbilder des Gebets, des Fastens (der gefesselten Gierigkeit) und der Almosen gegeben.

Unter der Hand steht noch in sieben Zeilen folgende Erklärung.[99]) **Hec man⁹ cōtinet ſpeculū hūane ſaluacioīs. ⁊ Hʒ** (habet) **polex. ijos articl'os tm̄** (tantum) **Ceteri digiti iij. / Dicit³ polex q̄i potens lex vl' pollex q̄i in v̊tute pollēs. Index dicit³ q̄i indicās ſiue mōſtrās / Pprie nil mōſtrat^z niſi cognitū. Medi⁹ q ⁊ maior digitorꝶ eſt cōtricionē ſig̅t. q̄ debʒ ēē ma / gna. Ipa enī eſt mediū. quo peruenit^z ad gloriā. Medicus dī̇** (dicitur) **ab ope. ī quo ⁊ vena cordis ſi- / ta eſt qui digit⁹ cōfeſſionem ſig̅t que ſi a corde pcedat. vulnerato** (sic) **fece** (sic) **pc̄ti** (peccati). **largā dabit ſoſpi-tatē. qa medic⁹ nr̄** (noster) **ih's xp̄s. veīt vocare pctores** (peccatores) **Math. ix Auricularis autē linit ⁊ p̄gat** (purgat) **⁊ ipē eſt / puus**[100]) **digit⁹ Et mito** (merito) **ſatiſſacōnʒ rep̄ntat** (repre-sentat) **q̄ ōis nrā ſatiſſā ē mīma** (minima) **reſpc̄u delicti et premij.**

Die Zeichnung des Bildes ist gut, der Schnitt scharf, aber etwas eckig. Die Druckfarbe braunschwarz, der Druck mit dem Reiber bewirkt. Ein Wasserzeichen ist nicht vorhanden. Das Colorit, das verschossene Saftroth, das Grau und die Verwendung von Zinnober und Grünspahn versetzen unser Bild nach Schwaben

97) Statt dieses sinnlosen Wortes hat das münchener Blatt **ſpe.**

98) Mémoire sur trente-deux statues symboliques observées dans la partie haute des tourelles de Saint-Denys par Mme. FÉLICIE D'AYZAC. Précédé d'une introduction traitant du symbolisme dans l'architecture par M. CÉSAR DALY. Paris 1847, p. 70. Chien, und besonders p. 76, No. 7.

99) Die Punkte im Texte sind nicht nach dem Sinn und Zusammenhange der Worte gesetzt.

100) Auf unserem Exemplare ist das Wort „puus" ganz weg, von „digit9" fehlt d. Die übrigen Buchstaben des Wortes, sowie das folgende e sind bis zur Unleserlichkeit verblasst. Ebenso ist q̄ und oīs verblasst. Wir danken die Ergänzung dieser Wörter, durch freundliche Vermittelung des Herrn Professor VON HEFFNER-ALTENECK, der Güte des Herrn Bibliothekar Dr. FÖRINGER nach dem Exemplare der k. Kupferstichsammlung in München. Das Münchener Blatt schliesst mit den Worten: sic labora et manducabis — Factū āno 1466.

(Ulm), die scharfen Falten aber und die Tracht der Maria Martha gegen das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts.

Das Blatt ist rechts an den Ecken etwas abgerieben, sonst gut erhalten.

H. 13 Z. 9 L. B. 10 Z.

No. 137.

Das jüngste Gericht.

(1460 — 1470.)

Der Heiland sitzt auf einem Regenbogen und stützt seine Füsse auf den Erdball. Eine Glorie, nur durch eine Kreislinie begrenzt, umgiebt das Haupt. Die Arme des Kreuzes werden gebildet durch einen oben dreifach gespaltenen Keil, dem sich an jeder Seite eine excentrisch gebogene Linie mit zwei Zacken anschliesst; im Grossen ausgeführt würde dieselbe einem von der Seite gesehenen Akanthusblatte gleichen. Die Haare Christi sind gescheitelt, aber von keiner Dornenkrone umgeben. Der Bart ist rund. Aus Christi Munde geht nach rechts ein Schwert, nach links ein Lilienstengel mit einer Lilie. Christus breitet die Arme aus, die rechte Hand hat die Form des Segnens, die linke die der Abwehr. Durch diese Haltung der Arme wird der um den Hals geschlossene Mantel über Brust und Unterleib auseinander gehalten. Den Erdball umgiebt Wasser, auf welchem Schiffe schwimmen. Das eingeschlossene Land ist in der Mitte durch einen Fluss getheilt, welcher Schiffe trägt. Auf dem Lande sind Städte angezeigt und Namen, die aber unleserlich sind. Die Erdkugel ruht auf einer grünen Fläche. Auf derselben kniet links Maria, rechts Joseph, beide beten zu Jesu. Ueber jedem dieser beiden schwebt ein Engel, welche mit der etwas gekrümmten Posaune zum Weltgerichte rufen. Die Todten stehen zum Theil erst auf aus den Gräbern, zum Theil sind sie aber schon gerichtet. Eine Schaar, ein Papst, ein Bischof, ein Mönch, drei Laien und zwei Frauen wenden sich zur Himmelspforte, an welcher Petrus mit dem Schlüssel des Himmelreichs steht, eine andere Schaar wird von den Teufeln in den offenen Höllenrachen getrieben, und in der Mitte des Bildes trägt ein Teufel einen Verdammten dem Höllenrachen zu. Eine starke Linie fasst das Bild ein.

Die Zeichnung ist ziemlich roh und ungeschickt, besonders sind die Gesichter von Christus und Joseph sehr ausdruckslos, Maria und Joseph haben weite Mäntel mit steifen, schroff geknickten Falten und Schraffirung als Schatten. Die Frauen tragen die Kopfbedeckung, wie sie auf der Ulmer Beichttafel No. 25 vorkommt. Das Kreuz in der Glorie ist aus Laubwerk gebildet und die Posaunen sind bereits etwas gekrümmt. Unser Bild ist also gegen das Ende des dritten Viertels des XV. Jahr-

hunderts zu setzen. Der Schnitt ist scharf, der Druck ist mit dem Reiber in braunschwarzer Wasserfarbe, die aber vielfach verblichen, gut ausgeführt. Das Colorit ist ulmisch. Der Mantel Christi, Josephs, des Bischofs und anderer Personen, sowie die Flügel der Engel sind bräunlich saftroth. Das Mantelfutter Jesu, die Erde, ein Flügel des Engels und die Palme sind spahngrün, blassbraun sind viele Gewänder, gelb ein Theil der Gewänder, die Glorien, zum Theil die Himmelspforte und der Höllenrachen. Das sind ulmer Farben; die rohe Manier des Colorirens gehört den Briefmalern an. Das Bild ist demnach jedenfalls in Oberdeutschland, vermuthlich in Ulm gegen das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden. Ueber Christi Haupte steht in deutscher Cursivschrift: *Jungſtag iſt komen.* Darunter steht: *vır* (?) *dixit pax ex.* Etwas tiefer links an der rechten Hand Christi *Her*, rechts etwas unleserlich: *jato* *po*
libri *ſeſſor*

Rechts unter dem Regenbogen von anderer Hand: *Der / gungs / tag / iſt / komen.* Darunter von älterer Hand: **1ꝝ99** also 1499.

Links vor dem Erdballe und rechts hinter Joseph ebenfalls noch einige unleserliche Wörter. Ohne Wasserzeichen. Das Exemplar hat ziemlich gelitten.

H. 10 Z. 1 L. B. 7 Z.

No. 138.

Ein Veronicabild des St. Petrus und St. Paulus.

(1460 — 1470.) Vergl. No. 208.

St. Petrus mit dem Schlüssel in der Linken steht links und rechts St. Paulus, in der Linken das erhobene Schwert haltend; sie blicken einander an und halten an den oberen Zipfeln das Schweisstuch St. Veronica's. Beide haben um das kahle Haupt, das auf der Stirn eine Locke und an den Seiten einen Kranz von Haaren hat, eine gelbe Glorie, lange bis auf die Knöchel reichende Unterkleider mit einem Rande unten, auf welchem Charaktere, die einer Schrift gleichen (O V Є) eingewirkt sind; beide haben einen weiten Mantel und die Füsse unbekleidet. Der Mantel St. Petrus' und das Unterkleid St. Paulus' sind blass kirschroth, das Unterkleid St. Petrus' und der Rand am Unterkleide St. Paulus' sind schwefelgelb. Der Mantel St. Paulus' ist saftgrün, die Fleischpartien und der Fussboden sind blass zinnoberroth.

Das Haupt auf dem Schweisstuche ist gealtert und schmerzempfindend dargestellt, ohne Glorie, aber mit lilienförmigen Ansätzen auf der Mitte und an beiden Seiten.

Schwert, Schlüssel und Haare St. Petrus' sind stahlgrau, die Haare Christi und St. Pauli bräunlich. [101])

Der Druck ist kräftig und vollständig, aber die Umfassungslinien sind ausgesprungen. Druckfarbe tiefschwarz. Der Schnitt ist roh und eckig, jedoch naturtreu. Das Papier ist kräftig, ohne Wasserzeichen.

Für die Zeit der Entstehung sind die Falten ohne Haken, die aus der Stirn herausgekämmten Haare Christi und die leidensvolle Miene des Hauptes Führer. Sie lassen auf die Mitte des XV. Jahrhunderts schliessen. Das matte Kirschbraun und das Grün, welches mehr ins Gelbe, als ins Blaue fällt, deuten nicht auf Ulm oder Augsburg, wo die Farben lebhafter sind, sondern mehr auf Baiern. (Vergl. *Acta SS* 4. Februar und Wilhelm Grimm, die Sage vom Ursprunge der Christusbilder, Berlin 1843, S. 4 ff.

B. 6 Z. 10 L. B. 4 Z. 4 L.

No. 139.

Christus unter der Kelter.

(1460 — 1470.) Vergl. No. 75.

Christus steht in einem mit rothen Weintrauben gefüllten Kasten; über seine linke Schulter und einen Theil des Nackens läuft der Pressbalken der Kelter, welchen Jesus mit dem linken Arme umfasst. Der Druck des Balkens giebt Jesu eine gedrückte Stellung. Der Oberkörper ist nach links vorgebeugt, die rechte Hand stützt sich auf den rechten Oberschenkel, die Knie sind beide gebogen. Jesus hat eine goldene Glorie, ist aber mit den fünf Wunden behaftet und hat um die Hüften einen breiten Schurz, dessen Zipfel hinten herabfallen. Er tritt die in der Kelter befindlichen Trauben aus. Der Most fliesst durch eine Röhre in einen Kelch, welcher in einer goldenen Patene steht. Das Lamm Gottes mit der goldenen Glorie trinkt aus dem Kelche. Rechts über dem Doppelbalken der Kelter erscheint Gott-Vater mit goldener Glorie in halber Figur, die Hände segnend ausbreitend. Mitten über der Kelter erscheinen im blauen Himmel auf Wolken ruhend drei Engel, die

101) Mit blassbrauner Tinte geschrieben über Petrus: *S Paulûs*, über Paulus: *S: Paûlûs.*
Petrus.

Zwischen beiden Namen steht mit schwarzer Tinte: *Pictura namque plus videtur movere animum quam scriptura ratio quod per picturam quaedam res gesta ante oculos ponitur quasi in praesenti geri videatur, per Scripturam vero res gesta, quasi per auditum, qui minus animum movet, ad memoriam revocatur.* Zu den Füssen der Apostel steht in blasser brauner Schrift: *Mī deꝗ ē, quod imago docet, ſed non deꝗ ipſe secus? Hāc videas: sed mēte colas ꝙ cernis in ipsa.* Auf der Rückseite ist ebenfalls noch lateinische Schrift verschiedenen Inhalts und verschiedener Zeit. Es geht aus derselben hervor, dass das Bild in gelehrten Händen, wahrscheinlich in einem Kloster gewesen ist Denn es werden Bibelstellen, Kirchenväter und Seneca angeführt.

sich über Christus zu freuen scheinen. Ein von zwei Linien gebildeter Rand umfasst das Bild.

Die Kelter besteht aus einem Traubenkasten und aus einer an und über demselben errichteten Presse. Die Presse hat folgende Einrichtung. Sie besteht aus drei senkrechten Säulen und aus einem von zweien derselben zur dritten laufenden Pressbalken. Zwei Säulen stehen rechts; sie sind soweit von einander entfernt, dass der Traubenkasten zwischen sie hinein geht, sind aber mit einander durch drei Querriegel verbunden, wovon zwei etwa in der halben Höhe der Säulen durchgezogen sind, während der dritte etwas unterhalb des oberen Endes durchgesetzt ist. Diesen beiden Säulen gegenüber steht eine konische Säule mit Schraubengewinde (Patrize). Sie steht in einem viereckigen Blocke und hat etwas über dem Blocke einen durchgehenden Hebel, mit welchem sie gedreht werden kann. Auf diese Schrauben ist eine Platte mit Schraubengewinde (Matrize) gesetzt, welche da, wo sie durch die Säule geht, noch mit einem Riegel verstärkt ist. Die Platte greift über den Pressbalken, welcher auf Christi Nacken ruht, hinweg und drückt ihn niederwärts, wenn die Schraubensäule gedreht und somit durch die Platte hindurch gewunden wird. Der Pressbalken aber leistet dadurch Widerstand, dass er auf Jesu Nacken liegt, und dass sein Ende zur Rechten unter dem oberen Riegel zwischen den beiden Säulen zur Rechten liegt, und somit nach oben nicht ausweichen kann. Der Traubenkasten steht auf einem Lager von zwei Balken zwischen den drei Säulen der Kelter. An der Vorderseite fliesst der Most in den Kelch, aus welchem das Gotteslamm trinkt. Diese Vorstellung von Christo in der Kelter weicht darin von andern ab, dass Christus hier Trauben tritt, demnach nicht selbst für die Traube gilt, welche den heiligen Wein (das heilige Blut) abgiebt. Sie ist offenbar eine spätere und der mystischen Auffassung nicht günstig, weil nach ihr nicht begreiflich wird, warum Christus selbst gepresst wird. Wenn unter Christus in der Kelter mit Recht der Tod Jesu verstanden wird, so ist auch das Gotteslamm, welches aus dem Kelche trinkt, nicht am Platze. Diese Erscheinung kann höchstens durch Matthäus XXVI, 42 „Mein Vater, ist es nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille“ erklärt werden.

Der Concipient dieses Gegenstandes hat doch wohl gemeint, dass Christus durch sein Leiden und Sterben seiner Gemeinde sein heiliges Blut zum Genusse im heiligen Abendmahle gegeben habe, daher der Kelch in der Patene stehend. Dann aber dürfte nicht das Lamm, d. h. Christus, aus dem Kelche trinken, sondern er muss der Gemeinde überlassen werden.

Der Druck ist, wie es scheint, Pressendruck, die Druckfarbe ist braunschwarz. Die Linien des Schnittes sind fein, die Wolken in Form eines Kranzes mit Weinblättern, die theils nach oben, theils nach unten gekehrt sind. Beides erinnert an ulmer Arbeit.

Das Colorit ist matt, die Fleischpartien matt zinnoberroth, das Holz, der Schurz Christi, der Rock Gott-Vaters sind bräunlich gelb, die Trauben, der Most und die Kleidung der Engel matt saftroth. Die Wolken mineralblau, das Gras spahngrün, der Rand zinnoberroth.

Wir glauben das Bild nach Oberdeutschland, Nördlingen, Ulm u. s. w. und in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts versetzen zu müssen.

H. 5 Z. B. 2 Z. 7 L.

No. 140.

Die Krönung der Maria.

(1460—1470.)

Maria kniet etwas nach rechts gewendet und hält mit den zum Gebet zusammengelegten Händen den Mantel etwas empor. Links steht Gott-Vater, rechts Jesus Christus und setzen ihr die Krone auf. Ueber der heiligen Jungfrau schwebt in Gestalt einer Taube der heilige Geist.

Die heilige Jungfrau hat aufgelöstes langes, aus dem Gesicht gekämmtes Haar. Ihr Kleid ist am Halse spitzwinklig gegen die Brust ausgeschnitten. Der Mantel hat keinen Kragen, hängt lose über die Schultern und ist sehr lang. So kommt er oft im Sumerteil der heyligen leben von G. Zeiner, Augsburg 1472, vor. Die Kleider der beiden andern Figuren sind weit, mit weiten Aermeln. Die Mäntel haben keine Kragen, sind am Halse mit einem Knopfe zusammengehalten, sehr weit und lang. Die Falten sind scharf geknickt. Die Haare derselben reichen bis auf die Schultern, der Bart fehlt auf ihrer Oberlippe. Die Glorien sind allenthalben von oxydirtem Golde und haben, ausser der der Jungfrau, Kreuze.

Die Zeichnung ist zwar correct, aber doch ziemlich hart; dasselbe gilt vom Schnitte. Der Druck ist schwarz und scharf; wahrscheinlich mit dem Reiber bewirkt. Das Colorit hält die Contouren inne und hat lebhafte Farben. Das Kleid der Jungfrau und der Mantel Jesu sind kräftig saftroth. Der Mantel Maria's ist hellblau mit ausgesparten Lichtern, ebenso die Luft. Die Krone, das Futter im Mantel Jesu und der Fussboden sind lebhaft gelb. Die Kleider der beiden Personen der Gottheit sind ganz blassbraun, die Haare und die Bärte mittelbraun, doch bei Jesu, der an den blossen Füssen erkennbar ist, etwas dunkler. Der Mantel Gott-Vaters ist hellgrün. Das Papier ist kräftig, ein Wasserzeichen ist nicht zu sehen. Eine Linie bildet die Einfassung. Das Costüm, Haltung der Figuren und das Colorit berechtigen uns, dies Bild in die Zeit Günther Zeiner's (1472) und nach Oberdeutschland zu versetzen.

H. 2 Z. 9½ L. B. 2 Z. 1 L.

No. 141.

Maria als Himmelskönigin reicht ihrem Kinde einen Apfel.

(1460 — 1470.)

Die Himmelskönigin steht auf dem Rücken einer Mondsichel und ist von einer Mandorla umgeben. Auf ihrem linken Arme hält sie ihr unbekleidetes Kind, welches nach einem Apfel greift, den ihm die Mutter mit der rechten Hand reicht. Die Glorie Christi hat ein Kreuz mit excentrischen Armen. Maria trägt eine niedrige Krone von der Glorie umgeben. Ihr Haar ist aufgelöst und fällt über den Rücken herab. Ihr braunes Kleid hat oberhalb und unterhalb des Gürtels Falten. Ihr rother Mantel ohne Kragen wird am Halse durch einen Knopf zusammengehalten. Die Falten desselben sind natürlich und leicht schraffirt. Der Fussboden ist im Hintergrunde mit Linien schattirt. Der Himmel ist lichtblau, was abwärts ins Weisse übergeht. Ein rother Rand umgiebt das Bild.

Die Zeichnung ist richtig, der Schnitt ist fein, der Druck scharf und schwarz, das Colorit innerhalb der Contouren gehalten.

Die leichten Falten, die Fülle des Mantels, die Färbung des Himmels, die leichte Schraffirung des Bodens lassen uns das Bild in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts verweisen. Der zinnoberrothe Rand, das Carmoisin des Mantels und das frische Spahngrün bestimmen uns, wie bei andern dergleichen Blättern, dasselbe nach Schwaben zu verlegen.

Das Papier ist kräftig, ohne Wasserzeichen.

H. 2 Z. 4 L. B. 1 Z. 8 L.

No. 142.

Christus und St. Thomas.

(1460 — 1470.)

Christus mit goldener Glorie um das Haupt, bekleidet mit einem rothen grün gefütterten Mantel, der die Brust offen lässt, hält in der rechten Hand die Siegesfahne und lässt St. Thomas, der vor ihm kniet, die rechte Hand in die Wunde seiner linken Seite legen. Die Wunde Jesu ist hier gegen die Gewohnheit richtig auf der linken Seite. Um Jesum herum stehen die andern zehn Apostel mit goldenen Glorien.

Die Zeichnung ist correct, die Figuren sind ziemlich voll. St. Johannes ist, wie immer, ohne Bart, die Uebrigen haben nur Kinnbärte und schwache Backenbärte.

Die Linien des Schnittes sind sehr fein und die Schatten sind sorgfältig durch Schraffirung ausgedrückt. Die Druckfarbe ist braunschwarz. Das Colorit ist lebhaft; krapproth sind einige Mäntel, mineralblau der Himmel, der Mantel St. Thomas' und der Mantelkragen St. Petrus'; spahngrün mit gelb erhöht sind einige Mäntel und der Fussboden, von Guttigelb einige Kleider und das Haar von drei Aposteln, dunkelbraun das Haupthaar Jesu und einiger Apostel. Die Einfassung des Bildes ist zinnoberroth. Die Schraffirung, die volle Gestalt der Figuren und die weite Kleidung mit weiten Aermeln deutet auf die Mitte der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Schwerer lässt sich der Ort des Ursprungs bestimmen. Doch sprechen das Colorit der Luft, die oxydirten goldenen Glorien und der zinnoberrothe Rand für die augsburger oder ulmer Schule. Ein Wasserzeichen ist nicht vorhanden.

H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 143.

Die Waffen Christi.

(1460 — 1470.)

Christus, der Schmerzensmann, hat die Arme über der Brust über einander gelegt und kniet vor der Grabkiste nach links gewendet. Er hat eine Dornenkrone um sein Haupt, die Ruthe in der rechten und die Geissel in der linken Hand. Um die Hüften ist ein Schurz gewunden, dessen Zipfel vorn bis ziemlich an die Knie herabhängen. An Händen und Füssen zeigen sich die Nägelmale. Auf der offenen Grabkiste, die unten eine breite Vorstufe und oben einen breiten Rand hat, liegt der graue Rock Jesu, seine Aermel hängen vorn herab. Hinter der Kiste steht das Kreuz, ein Antoniuskreuz, mit der Schrifttafel und einem Nagel an jedem Arme. Links an der Ecke der Kiste erhebt sich senkrecht das Rohr mit dem Schwamme, links von demselben ein, rechts zwei Würfel, weiter rechts die Hand. Rechts neben der Kiste steht senkrecht die Lanze in Form eines Knebelspiesses. Links daneben ist ein Kelch, aus dem sich eine Hostie erhebt. Eine schwarze Linie fasst das Bild ein und ein rother Streifen umgiebt dieselbe.

Zeichnung und Schnitt sind gut; das Kreuz, der Rock, die Kiste und der Fussboden sind schraffirt. Die Linien sind fein, der Druck in schwarzer Farbe ist scharf und wahrscheinlich mit der Presse gemacht. Das Colorit hält die Contouren ein und ist sorgfältig. Der grüne Fussboden und die grüne Ruthe haben gelbliche Lichter. Das Kreuz ist gelb und hat bräunlichen Schatten. Die Haare sind nussbraun, das Fleisch blass zinnoberroth. Das Eisen des Spiesses und der Rock sind blaugrau, die Luft ist mit Streifen ähnlichen Blaus bezeichnet. Der Theil eines Rockes, welcher an der Hand sichtbar ist, erscheint carmoisin.

Die milden Falten des Rockes und des Schurzes, sowie die Form des Spiesses lassen noch auf das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts schliessen. Die Farben verweisen das Bild nach Oberdeutschland. Die Grösse des Bildes innerhalb der schwarzen Einfassungslinie ist:

H. 2 Z. 9 L. B. 2 Z. 1 L. bis 2 Z. 2 L.

No. 144.

Moses.

(1460—1470.)

Moses steht baarfuss auf einer nicht ganz sichtbaren Basis. Sein Haupt hat, obgleich sein Gesicht vom Alter schon gefurcht ist, einen kräftigen Haarwuchs und kräftigen Bart. Die Hörner, mit denen Moses gewöhnlich bezeichnet wird, erheben sich zu beiden Seiten der Stirn aus den Haaren, und stehen wie die Seitentheile einer Lyra empor. Sie enden in ein Schriftband, welches sich quer über dieselben hinzieht und die Worte enthält: **Moy ſes hō dei ∴ māſucti ſim?.** Diese Worte des Schriftbandes enthalten eine Mahnung, welche wahrscheinlich nicht zu den vorhergehenden durch ∴ abgeschlossenen Worten gehören, sondern sie stehen vermuthlich mit den unterhalb derselben zunächst auf einem von Moses in der linken Hand gehaltenen Schriftbande angezeigten Decem Abusiones Plebis, die zehn Uebertretungen des Volkes, in Verbindung.

Moses ist mit einem bis auf die Füsse reichenden um die Hüften gegürteten Rocke und mit einem Mantel bekleidet. Dieser Mantel, der sich auf der Brust nicht ganz schliesst und überdies noch durch die ausgebreiteten Arme Mosis auseinander gehalten wird, hat oben am Halse einen breiten Besatz, dessen Mittelraum mit einem schmalen Streifen auf jeder Seite eingefasst, von Perlen und Edelsteinen so besetzt ist, dass ein Paar über einander gestellte Perlen die grossen elliptischen, in der Länge des Besatzes eingefügten Edelsteine trennen. Dieser Besatz läuft ohne sichtbare Unterbrechung über Brust und Schultern und deckt somit die Verbindung, durch welche der Mantel auf der Brust zusammengehalten wird. Unmittelbar unter diesem Ringbesatze, da, wo der Mantel sich auseinander giebt, beginnt, auf dem Rocke Mosis angebracht, eine Reihe von zehn Täfelchen, auf welchen die zehn Gebote stehen. Die Täfelchen sind oblong und mit zwei Linien eingefasst. Drei stehen oberhalb des Gürtels etwas näher an einander, sieben stehen unterhalb des Gürtels in einer Entfernung von einander, die der Breite der Tafel mehr oder minder gleich kommt. Die letzte Tafel steht etwa um ihre eigene Breite von dem Saume des Kleides ab. Der Text der zehn Gebote heisst: **Unum / crede deu; Nec**

vane / iura p ipm; Sabbata / sanctifices; Habeas in / honoé pns; Non sis / occisor :· ·: Fur :· Mechus; Testis / iniquus; Alterius / nuptam; Nec rē cu- / pias aliena. [102])

Als Gegensatz dieser alttestamentlichen Gesetztafeln hält Moses mit der rechten Hand ein Diptychon empor, welches aus einer schmaleren und einer etwas breiteren Seite besteht. Beide Seiten enthalten Text, der auf drei Seiten durch den aus zwei Linien gebildeten Rand der Tafeln, oben aber durch einen flachen Rundbogen, der sich aus dem Rande der Tafeln entwickelt, eingefasst ist.

In dem über dem Bogen freigelassenen Raume der Tafel, etwa dem vierten Theile des ganzen Raumes, steht unten von einer Querlinie abgeschlossen die Ueberschrift. Die erste Tafel hat die Ueberschrift: **Prima** und folgenden Text: **Dilige / dominum / deū tuū ex / toto corde tuo / et ex tota aīa / tua et in to / ta mete hoc / ē maximū / et p̄mum / mandatū.**

Die zweite hat die Ueberschrift: **Secunda** und folgenden Text: **Secudum aūt simile ē / huic Diligie** (sic) **proximū tuū / sicut te ipsum / In hys duob⁊ / mandatis tota / lex pendet et / prophete .·.**

Diese Gesetze sind aber nicht gehalten worden, darum hält Moses in der linken Hand ein Schriftband mit den Worten: **Decem / Abusiones Plebis.** Unterhalb der Hand, die diesen Schriftzettel hält, befinden sich, eins unter dem andern in passender Entfernung, zehn Schriftbänder, welche die einzelnen, den zehn Geboten entsprechenden, Uebertretungen angeben und sich rechts an die, den Uebertretungen entsprechenden, Bilder anlehnen. Diese Bildchen sind jedes für sich von einer Linie umgeben und werden insgesammt von einer gemeinschaftlichen Linie eingeschlossen. Sie stellen dar: G ö t z e n d i e n s t. Ein Mann kniet vor der Bildsäule des Teufels, die auf einem säulenartigen Piedestal steht. Dazu: **Ydola fecit homo.** M e i n e i d. Ein Mann schwört, die rechte Hand erhebend, vor einer Kirche. Dazu: **Dn̄i iurauᵗ ī nome.** S a b b a t s c h ä n d u n g. Ein Mann bestellt den Acker. Dazu: **Sabbata ꝯtempsit.** U n g e r a t h e n e K i n d e r. Ein Mann sitzt auf einer Bank mit einer Ruthe in der Hand, hinter ihm steht eine Frau und weint, die Figur der Kinder ist zerstört. Dazu: **ꝑ'os spnēdo pntes.** M o r d. Ein Mann, auf dem Erdboden liegend, wird von einem andern Manne mit dem Dolche bedroht. Dazu: **Sanctos occidit.** D i e b s t a h l. Ein Mann greift in einen geöffneten Geldkasten. Dazu: **Nouit ꝯmitt'e** (= committere) **furta.** E h e b r u c h. Zwei Personen, eine mit blossem Kopfe, eine mit einer Haube auf dem Kopfe, liegen in einem Bette. Dazu: **Mechari didicit.**

102) Bemerkenswerth ist, dass das siebente Gebot ∵ Fur ∵ vor dem sechsten Mechus steht, was weder durch Exod. XX, 14 noch durch Deutr. V, 8 gerechtfertigt wird. Diese Umstellung findet sich schon in einer uralten angelsächsischen Version des Decalogus bei J. Gev. Eccardi, Monumenta catechetica, p. 201. Vergl. Geffken, Der Bilderkatechismus des XV. Jahrhunderts, I. die zehn Gebote. Leipzig, T. O. Weigel, 1855, S. 77 flg.

Falsches Zeugniss. Vor einem Manne auf dem Richterstuhle erhebt ein anderer die rechte Hand in der Form des Schwörens. Dazu: **Teſtificatus inique.** Begehr fremden Weibes. Ein Mann überreicht einer Frau ein Geschenk (Ring?). Dazu: **Fecit adulterum.** Wucher. Ein Wucherer sitzt an einem Tische, hält in der linken Hand einen vollen Beutel und zählt mit der rechten den einen der beiden vor ihm liegenden Geldhaufen. Dazu: **Fur vſurarius alter.**

Auf der linken Seite finden sich, ganz ebenso angelegt, zehn Bildchen mit den zehn Plagen Aegyptens mit nebenanstehenden Erklärungen auf zehn Schriftbändern. Bilder und Schriftbänder bilden eine vollständige Parallele zu den Uebertretungen mit ihren Schriftbändern. Ueber den Bildern steht auf einem abwärts geschlängelten Schriftbande: **Decem pla / Egypti :·** der Schluss des Wortes plagae ist nicht lesbar. Die Bildchen geben: Die Verwandlung des Wassers in Blut. Ein zinnoberrother Fluss zwischen grünen Auen. Dazu: **Prima rubēs vnda.** Exod. VII, 20. Frösche. Dazu: **Ranaꝝ plaga ſcdá.** Exod. VIII, 6. Mücken. Dazu: **Inde culex triſtis.** Exod. VIII, 18. Fliegen. Dazu: **pꝰ muſca nocuior - / iſtis.** Exod. VIII, 24. Viehseuche. Dazu: **Q̄uita pecꝰ ſtraut.** Exod. IX, 6. Blattern. Ein nackter, mit Blattern bedeckter, Mensch sitzt auf einer Bank. Dazu: **Veſicas ſex̄ creaūt.** Exod. IX, 10. Hagel schlägt das Getreide. Dazu: **Pene ſubit grando.** Exod. IX, 23. Heuschrecken. Dazu: **pꝰ brucꝰ dēte / nephādo.** Bruchus gleich locusta. Exod. X, 13. Finsterniss, die Sonne verschwindet unter Wolken. Dazu: **Nona tegit ſolem :·** Exod. X, 22. Tod der Erstgeburt. Dazu: **D'ā necat ultima plem :·** Exod. XII, 29. Man wird leicht finden, das diese Zeilen je zwei und zwei auf einander reimen.

Dieses reiche Bild ist sehr gut angelegt. Moses steht in würdevoller Haltung da, hält das Diptychon und die Schriftzettel in angemessener Höhe, bis zur Hälfte seines Kopfes empor und blickt ernst in die Welt hinaus. Die Zeichnung verräth einen Künstler. Die Falten sind weich und natürlich, zum Theil durch absteigende Linien, zum Theil durch diagonale Schraffirung, zum Theil durch beide Mittel ausgedrückt. Auch der Schnitt ist sicher, gewandt und kräftig. Das Colorit ist in der Hauptfigur sorgfältig. In den Haaren, in den Fleischpartien und im Gewande ist die Schattirung durch dunklere Tinten derselben Farbe bewirkt. Die Farben, soweit sie nicht Mineralfarben sind, erscheinen etwas verblichen. Wir finden Saftroth, ziemlich matt, am Kleide Mosis, des unglücklichen Vaters, des Ermordeten, der verlockten Frau, an mehreren Mauern der Gebäude, am Diptychon, mit Ausnahme der weissen Räume, die für die Schrift bestimmt sind, und an dem Gestelle der Bildsäule des Götzen; Schwarzgrau im Haare Mosis, Spahngrün, wie es scheint mit Kreide gemildert, im Mantel, in den Edelsteinen des Mantelbesatzes, auf der Platte des Fussgestelles und auf dem Fussboden aller kleinen Bilder.

Ockergelb, aber ziemlich blass, erscheint an den Hörnern, Mantelbesatz und Mantelutter Mosis, am Holzwerk auf den kleinen Bildern und an den Leisten, welche die kleinen Bilder scheiden. Zinnoberroth findet sich blass auf den Fleischpartien Mosis, aber vollkommen kräftig im blutrothen Flusse, auf dem Dache der Kirche, an den Kleidern des Götzendieners, Meineidigen, Sabbatschänders, Mörders, Diebes, Richters, Verführers, Wucherers und an der Bettdecke der Ehebrecher, Braun endlich erscheint in verschiedenen Schattirungen an den Wolken, den Flügeln der Mücken und Fliegen und am Kleide der weinenden Mutter. Das Colorit scheint ulmisch zu sein. Die Zeit der Anfertigung unserer Tafel ergiebt sich so ziemlich daraus, dass die Knickfalten fehlen und die runden Haken beginnen. Wir werden daraus auf das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts schliessen müssen. Unser Bild ist nicht ohne viele kleine Verletzungen. An den Seiten und am untern Rande ist es zu scharf beschnitten. Ein Wasserzeichen ist im Papiere nicht bemerkbar.

H. 15 Z. 1 L. B. 10 Z. 8 L.

No. 145.

Christi Kreuzesabnahme.

(1460—1470.)

Ein Mann links auf einer ans Antoniuskreuz gelehnten Leiter hat die Nägel aus den Armen Jesu gelöst und lässt, den rechten Arm des Herrn haltend, den Leichnam auf die rechte Schulter eines unten rechts stehenden Mannes. Dieser Mann hat ein Leinentuch über seine Schultern und Arme gelegt, welches unter dem Leichnam weg bis auf das Kreuz geht, wo es angenagelt ist, und nimmt so den in demselben herabgelassenen Körper des Herrn auf, ohne ihn unmittelbar mit seinem Körper und Händen zu berühren. Die Füsse Jesu, der rechte über den linken, sind noch angenagelt. Jesus hat die herkömmliche Glorie mit dem Kreuze hier in Malteserform, im Innern der Arme mit einem Keile. Die Wunde ist herkömmlich auf der rechten Seite. Statt der Dornenkrone findet sich noch ein Haarring. Die Männer tragen kurze Röcke bis an die Knie mit dem Schlitze an der Seite, an dem der Besatz des Rockrandes mit auf und absteigt, enge Hosen und spitze Schuhe. Die Mützen, welche sie tragen, haben einen runden Kopf und dicken Rand, wahrscheinlich Pelz.

Die Zeichnung ist, was die Stellung der Figuren betrifft, naturtreu, aber etwas roh, besondess in den ausdruckslosen Gesichtern. Die Schatten sind hart und nur durch Linien angedeutet.

Ein Doppelrand umgiebt das Blatt. Die Druckfarbe ist schwarz, der Druck im Ganzen scharf, wahrscheinlich mit dem Reiber bewirkt. Das Colorit ist ohne Sorgfalt; ockergelb ist das Holz, die Glorie, der Mützenrand und die Einfassung des Bildes. Zinnoberroth ist der Mund der Figuren, die Wunden Christi und die Kleidung der Männer, blassgrün der Fussboden und der Haarring, farblos der Leichnam Jesu und die Leinwand. Die Zeit ist schwer zu bestimmen, doch glauben wir aus dem Costüm auf den Ausgang des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts schliessen zu dürfen. Der Schnitt und das Briefmaler-Colorit deuten auf Oberdeutschland. Das Papier ist ohne Wasserzeichen.

H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z. 4 L.

No. 146.

Maria als Himmelskönigin in der Aureola.

(1460—1470.)

Maria mit goldener Krone und Glorie, lang herabwallenden Haaren, einem rothen Gewande und weitem faltigen grauen Mantel, das Christuskind auf dem linken Arme tragend, steht umgeben von einer flammenden Aureola auf dem Rücken des Halbmondes. Ein flacher Rundbogen, gebildet aus einem weiten Krummstabe, der in jeder der obern Ecken sich mit einem kleinen Rundstabe kreuzt, bildet den oberen, ein grüner Rasen den unteren Abschluss und eine goldene Leiste um das Ganze die Einfassung. Die Zeichnung ist allenthalben sorgfältig, die Gewandung malerisch; die Falten kräftig, doch ohne Härten. Die Schatten sorgfältig schraffirt.

Der Schnitt ist scharf und schön, der Druck, wahrscheinlich mit der Presse hergestellt, schwarz und deutlich. Das Colorit ist einfach und matt, das Gewand und die Stäbe sind blassroth, der Mantel, die Aureola und der Mond sind grau, der Rasen spahngrün. Ein Gegenstand, den die Maria in der rechten Hand hat, ist, sowie die Reste der Luftfarbe, hellmineralblau. Die Gesichter sind farblos. Das Gold der Glorien und der Leiste ist sehr wohl erhalten. Auf der Rückseite steht lateinische Schrift des XV. Jahrhunderts geistlichen Inhalts. Die Art der Gewandung, der Mangel an harten Knickfalten, die Biegung des Kleides vor den Füssen, die schönen vollen Haare sprechen für das dritte Viertel im XV. Jahrhundert. Das matte, Grau und Rosa enthaltende Colorit dürfte wieder an Freising und Baiern erinnern.

H. 2 Z. 8 L. B. 1 Z. 8 L.

No. 147.

St. Margaretha von Ungarn.

(1460—1470.)

Die heilige Margaretha von Ungarn, als Dominikanerin gekleidet, hat um das Haupt eine goldene Glorie, hält in der Rechten eine grosse schöne Lilie mit blattreichem Stengel, deren Pistill keine Staubfäden umgeben. In der linken Hand hält sie ein mit Schlösschen geschlossenes Buch. Links zu ihren Füssen ist das Wappen von Ungarn. Im rothen Felde steht das weisse Doppelkreuz mit seinem in eine Spitze auslaufenden Fusse auf einem kleeblattförmigen grünen Berge. Eine goldene Königskrone bedeckt den Schild. Die Form des Schildes ist unten kreisrund abgeschnitten. Die Heilige steht auf grünem getäfelten Boden unter einem Portale, welches im flachen Rundbogen schliesst. Die Säulen des Portals haben einfache runde Capitäle mit Rundstab, Hohlkehle und Deckplatte, die oben und unten mit einem Streifen eingefasst ist (wie auf dem Bilde des Ritters No. 204).

Die von den Capitälen gradaufsteigende bis zur Höhe des Bogens sich erhebende Mauer des Portales hat Blenden in Form eines Dreiecks, dessen Hypotenuse concav ist, weil sie mit der Aussenlinie des Portalbogens gleich läuft.

Das Bild fällt durch seltene Schönheit auf und steht in Zeichnung, Schnitt und Feinheit des Colorits in unserer Sammlung einzig da.

Die Form des ausschnittlosen unten halbkreisförmig abgerundeten Schildes, der weich nachschleppende Mantel und die nur schwachen Hakenfalten verweisen dies Bild höchst wahrscheinlich in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts zurück. Im Einzelnen ist über das Colorit zu bemerken: Die Glorie ist von Gold, das Unterkleid der Heiligen ist weiss, der Mantel ist schwarz, das Kopftuch oben schwarz, inwendig weiss und mit einem weissen Rande versehen. Das Buch hat einen blassrothen Einband und gelben Schnitt. Der getäfelte Boden ist lebhaft spahngrün, ebenso die Blätter der Lilie. Das Portal ist blassbraun mit dunkleren Schatten und weissem Lichte auf dem zweiten Rundstabe des Bogens. Die Tiefe der Blendung ist schwarz. Die Luft ist indigoblau ins Weisse übergehend.

H. 7 Z. 2 L. B. 4 Z. 8 L.



No. 148.

St. Margaretha.

(1460—1470.) Vergl. No. 34.

St. Margaretha sitzt auf einem Drachen, hält mit der Linken ein kleines offenes Buch auf ihrem Schoosse und einen goldenen Stab von der Länge eines Scepters, der in ein Kreuz endet, in ihrer rechten Hand. Sie blickt nach rechts. Ihr Haar hängt offen über den Rücken herab, ist aber über der Stirn und rings um den Kopf mit einem bläulichen Bunde bedeckt, auf welchem eine goldene Krone sitzt, deren Rand mit fünf rothen Edelsteinen besetzt ist und in kleinere und grössere Zacken von einfachen und dreifachen, in Kreuzform zusammengesetzten, Kleeblättern, die miteinander abwechseln, ausgeht. Ein goldener Reif bildet die Glorie. Die Zacken der Krone und der Reif der Glorie sind roth eingefasst. Die Heilige trägt ein blassnussbraunes Unterkleid mit engen Aermeln und weiten Falten vom Busen abwärts, aber ohne Gürtel. Darüber hat sie einen abwärts weiten Mantel, welcher um die Schultern eng anliegt und über der Brust mit einfacher Schnur zusammengehalten wird. Kleid und Mantel haben um den Hals einen schmalen Saum. Die Falten sind schraffirt. Von dem Drachen, auf welchem die Heilige sitzt, sieht man rechts einen ausgespannten aufrecht stehenden Flügel, links aber den Schwanz, welcher sich geringelt bis zur Höhe von St. Margarethens Krone erhebt. Links unten zwischen dem Drachenschwanze und dem Rande des Bildes sieht man Felsen. Ueber denselben und links vom Drachenschwanze schlängelt sich ein Spruchband in Form eines S empor, auf welchem in Mönchsschrift steht: **S. Margreta v̄.** Hinter dem v̄ folgt eine kleine Arabeske als Ausfüllungszeichen. v̄ bedeutet virgo. Die Farben, mit Ausnahme des Grüns der Steine, sind matt und weisen, besonders das Hellbraun, auf Cöln und den Niederrhein als Ort der Entstehung des Blattes hin.

Die Arbeit ist feiner als die der gewöhnlichen Holzschnitte, die Vergoldung ist sorgfältig, und das Colorit hält die Contouren ein. Die Kleidung und die Schraffirung der Falten versetzen das Bild gegen das Ende des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts.

Die Druckfarbe ist kräftig schwarz und auf der Rückseite gut sichtbar. Der Druck ist mit der Presse bewirkt. Das Papier ist weiss und kräftig, ohne Wasserzeichen.

H. 4 Z. 8½ L. B. 4 Z. 7 L.

No. 149.

St. Katharina von Aegypten.

(Um 1470.)

Die Heilige, mit Krone und Glorie, hält in der rechten Hand ein mit der Spitze dem Boden zugekehrtes Schwert und legt die linke Hand auf ein vollständiges Rad ohne Messer. Sie trägt das reiche Haar um den Hinterkopf bis an den Nacken herab zusammengelegt und, auf der rechten Seite sichtbar, zweimal gebunden. Ihre Kleidung besteht aus einem blassgrünen Kleide von gemustertem Stoffe, aus einem um die Brust eng anliegenden und mit drei Bändern geschlossenen, vom Gürtel abwärts weiten und langen, über den Hüften etwas aufgeschürzten Gewande mit Aermeln, die bis zum Fussboden reichen, aber bereits von der Schulter an zum freien Gebrauche des Armes aufgeschnitten sind und somit als lange Flügel an der Seite herabhängen. Das Kleid mit den Aermeln schleppt auf dem Boden; es ist von einem reichen grossgemusterten Stoffe. Im Hintergrunde steht auf jeder Seite auf einer Anhöhe ein Baum, dessen Krone gespalten und dessen Blätter abgetheilt sind.

Die Zeichnung ist fein, Arme, Hände und Oberkörper sind sehr gut, Gewandung leicht und richtig. Der Schnitt ist zart und sicher, der Druck scharf, in schwarzer Druckfarbe mit dem Reiber ausgeführt. Das Colorit ist matt. Glorie, Krone und Haar, Schwert, Knopf, Rad und Baumstämme sind ockergelb, Fussboden, Belaubung und Unterkleid St. Katharina's sind blassgrün; das Oberkleid gelblich braun; das Gesicht und die Hände sind farblos und die Einfassung mennigroth. Oben im Bilde steht mit Schriftzügen aus dem Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts geschrieben und mit Zinnober unterstrichen: Sancta Katheriā.

Das Blatt scheint gegen das Ende des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts gefertigt worden zu sein und ähnelt sehr den Kupfersticharbeiten jener Zeit. Das Papier hat kein Wasserzeichen. Vergl. No. 53 und No. 88[a].

H. 3 Z. 4 L. B. 2 Z. 5 L.

No. 150.

St. Wolfgang.

(Um 1470.) Vergl. No. 20 und No. 128.

Der heilige Wolfgang, mit hellblauem Talar und einem zinnoberrothen Mantel mit goldenem Besatz und einem röthlichen Humerale, trägt auf dem Haupte, wel-

ches eine goldene Glorie umgiebt, eine gelbe Mitra mit rothem Besatze, rothen Edelsteinen und blauem Futter. St. Wolfgang, in der Kleidung eines Bischofs, steht nach rechts gewendet auf grünem Boden, hält in der rechten Hand einen Bischofsstab mit Krümmung, die in ein Kleeblatt ausgeht, und trägt auf der linken eine Kirche, in deren Thurm ein Beil mit der oberen Ecke der Schneide eingehauen ist. Die Zeichnung ist, was Haltung des Körpers und Drapirung der Kleider anlangt, naturgemäss, wenn auch in den Biegungen der Falten etwas hart. Der Mantel ist an einer Stelle etwas schraffirt. Die Druckfarbe ist tiefschwarz, und wie es scheint mit der Presse aufgetragen. Das Colorit ist frisch und sorgfältig, die Lichter des blauen Talars sind durch Aussparen gewonnen. Der Mantel ist zinnoberroth mit guttigelbem Besatze. Die Bischofsmütze ist auswendig gelb und mit zinnoberrothen Streifen und Edelsteinen besetzt, im Futter ist sie hellblau. Die Glorie und das Kreuz der Kirche sind golden, das Metall des Beiles Silber. Der Boden ist maigrün und der Himmel hellblau, der Mittelraum ist blassnussbraun. Als Einfassung dient eine schwarze Linie. Das Bild steht aber noch in einem besondern Rahmen. Er ist schwarz, hat in den Ecken gelbe Rosetten und in der Mitte der vier Seiten kreisrunde weisse Medaillons mit achteckigen gelben Sternen. Der Raum von den Rosetten zu den Medaillons ist mit einem auf beiden Seiten gezahnten Streifen, dessen Zacken den Rand des Rahmens fast erreichen, ausgefüllt. Eine gelbe Linie theilt den Streifen der Länge nach. Auf einer Seite der Linie ist der Streifen carmoisinroth, auf der anderen Seite blass spahngrün. Diese Farben wechseln nach den Unterbrechungen durch die Rosetten und Medaillons ab; so ist der Streifen über dem Medaillon auf der linken Seite auswendig grün, inwendig roth, unter dem Medaillon auswendig roth, inwendig grün. Auf der untern Seite kommt dann zunächst auswendig Grün, inwendig Roth u. s. w., so dass nicht nur auf demselben Streifen, sondern auch Seite gegen Seite betrachtet die verschiedenen Farben einander gegenüberstehen. Unser Bild offenbart in Schnitt und Colorit oberdeutsche Arbeit. Der sorgfältig gearbeitete Krummstab neben dem Mangel an Knickfalten sprechen noch für die Mitte der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Höhe ohne Rahmen 3 Z. $\frac{1}{2}$ L. Breite 2 Z. 3 L.

Höhe mit Rahmen 4 Z. 1 L. Breite 3 Z. 2 L.

No. 151.

St. Antonius und St. Sebastianus auf einem, durch einen senkrechten, 3 L. breiten Streifen getheilten Blatte.

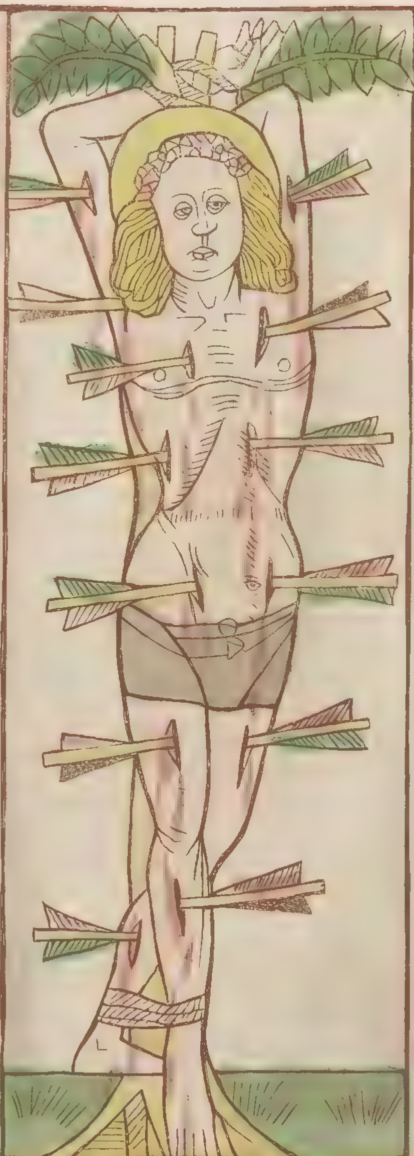
(Um 1470.)

Zur Linken steht St. Antonius, eine gelbe Glorie mit einer breiten rothen Einfassung um das Haupt. Dieses ist mit einer schwarzen Kappe bedeckt, welche die Stirn ziemlich frei lässt, den Hinterkopf bis an den Nacken einschliesst und über die Wangen herab zwei Flügel hat, die bis zur Brust herabreichen.[103]) Der Heilige hat weissen Bart und weisses Haar; er trägt einen weissen Talar bis auf die Füsse, um die Hüften mit einem gelben Gürtel gebunden, an welchem ein Rosenkranz hängt. Von der Brust bis unter die Knie hängt ein breiter schwarzer Streifen. Ein Mantel von hellnussbrauner Farbe bedeckt die Schultern. St. Antonius trägt in der rechten Hand einen Stab, der auf der Spitze mit einem Antoniuskreuze geziert ist und an Höhe dem Heiligen selbst gleichkommt. In der linken Hand hält er vor seiner Brust ein aufgeschlagenes Buch in einem rothen Einbande mit gelbem Schnitte. Am Goldfinger derselben Hand hängt eine Glocke an einem Riemchen. Zu seinen Füssen, die mit schwarzen abgestumpften Schuhen bekleidet sind, steht ein nach rechts gewendetes gelbes Schwein mit einer Glocke am Halse. Der Fussboden ist grüner Rasen. Unter demselben steht auf gelbem Grunde die Unterschrift: **S ✦ Anthonius ✦** mit gothischen Buchstaben des XV. Jahrhunderts. Die Zeichnung ist steif, die Falten haben ausgebildete Haken, aber die Linien sind fein. Das Colorit ist ungenau, wie das der Briefmaler; die Farben, namentlich das Roth und Grün, sind oberdeutsch. Ueber die Bedeutung der Attribute siehe oben No. 64 Seite 112.

Das zweite Bild zeigt den heiligen Sebastian, nackend, nur um die Lenden mit einem braunen Bunde umwunden, mit den Armen über dem Kopfe an einen Baum gebunden. Die Füsse, deren rechter grade vorgesetzt, deren linker zurückgezogen quer steht, sind über den Knöcheln an denselben Baum gebunden. Eine gelbe Glorie umgiebt das Haupt, dessen reicher Haarwuchs gescheitelt bis auf die Schultern fällt und über der Stirn mit einem Kranze von Rosen zusammengehalten wird. Der Körper des Heiligen ist von 13 Pfeilen durchbohrt, welche einander gegenüberstehen und so vertheilt sind, dass zwei in den Oberarmen, einer in die rechte Armhöhle, zwei in die Brust, zwei in die Gegend des Zwerchfelles, zwei in den Unterleib, zwei in die Schenkel oberhalb des Knie, zwei in die Schienbeine gedrungen sind. Der Ausdruck im bartlosen Gesicht ist ruhig und gelassen. Der

103) Eine ähnliche Mütze findet sich auf dem Martyrium des St. Erasmus No. 223.


S · anthonius ·


S · ſebſtianus ·

Baum, an welchen St. Sebastian gebunden ist, hat oben nach jeder Seite einen Zweig. Unter dem Bilde steht die fehlerhafte Unterschrift S · sebstianus · ebenfalls in gothischen Minuskeln. Der Körper des St. Sebastian ist blassroth, die Wunden, das Blut und die eine Seite der Flugfeder der Pfeile bräunlich roth. Die Haare des Heiligen und der Heiligenschein, der Baumstamm sowie das Holz der Pfeile sind gelb. Die Baumäste und der Fussboden sind grün. Dis Zeichnung des Gesichts ist nicht besonders, die des übrigen Körpers scheint correct. Die Pfeile haben die Form der Armbrustpfeile, wie sie in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts und später vorkommen. Die Einfassung des Bildes ist durch eine röthliche Leiste gebildet, die oben sowie an der linken Seite beschnitten und unten ganz abgeschnitten ist. Die Druckfarbe ist braunschwarz; der Druck ist nicht scharf und wahrscheinlich mit der Presse bewirkt. Das Papier ist ohne Wasserzeichen. Wir verlegen das Bild in den Ausgang des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts und zwar nach Schwaben. Passavant, *Peintre-Graveur*, I, p. 111. Vergl. über St. Sebastianus No. 29.

H. 10 Z. 1 L. B. 7 Z.

No. 152.

St. Christoph.

(Um 1470.) Vergl. No. 12.

Dies Bild hat manches Eigenthümliche in der Kleidung und Umgebung des Heiligen. St. Christoph trägt einen Turban, einen weiten fliegenden Mantel, einen Leibrock mit weiten Aermeln und Einschnitt bis zur Hüfte, endlich ziemlich enge Hosen, welche bis an die Kniee heraufgewickelt sind. Er stützt sich auf einen dürren Baumstamm, der oben in 3 Aeste ausgeht; mit der Linken fasst er ihn oben, mit der Rechten unten. Auf seinem Nacken kniet das Christuskind, welches seine Hände wie segnend über das Haupt St. Christoph's emporhebt. Eine Glorie, mit einfacher Linie eingefasst, deren Kreuz aus arabeskenförmigen Lilien und Blättern besteht, umgiebt sein Haupt. Ein weisser Mantel flattert hinter demselben herum und ein Unterkleid mit weiten Aermeln bekleidet es. Am Himmel strahlt die Sichel des Mondes, welche wir auf keiner andern Darstellung gefunden haben. Im Wasser schwimmen drei Fische verschiedener Art und Grösse. Auf der rechten Seite des Ufers, dessen Rand schroff vom Wasser aufsteigt, steht ein Einsiedler mit einer Laterne, in welcher man ein Licht sieht. Ueber demselben auf einer Erhöhung zwischen Felsen eine Kirche mit spitzem Thurme auf dem Dache. Einige Pflanzen zieren den Fussboden. Die Falten der Kleider sind ziemlich hart und geknickt, die Schatten sind überall durch Schraffirung angegeben. Der Schnitt

ist scharf und sauber, der Druck schwarz und klar ausgesprochen. Das Colorit ist matt. Blassgrün ist der Leibrock des Heiligen und das Gras, blasscarmoisin der Mantel Christi, der Rock und die Mütze des Einsiedlers, sowie die Hosen St. Christophs, gelb der Mond mit seinen Strahlen, die Glorie Christi, die Haare des Hauptes und Bartes, der Besatz des Leibrockes St. Christoph's, alles Holz und alles Metall; chamoisfarbig ist der Turban und der Mantel St. Christoph's, braun in verschiedener Abstufung das Wasser, der Uferrand, die Kirche, blasscapergrün einige Uferstrecken. Dieses Bild an sich ist 6 Z. 6 L. hoch und 4 Z. 9 L. breit, es ist aber von einem lateinischen Gebete rechts an der Seite und unterhalb umgeben, welches mit schönen Typen gedruckt den übrigen Raum des Blattes füllt, so dass neben dem Blatte ein Streifen Text von 1 Z. 6 L. Breite und 21 Zeilen Länge herabläuft und sich unter dem Bilde in 10 vollen Zeilen fortsetzt. Dieser Text beginnt mit einem schön geschnittenen Initial S, welches mit den bekannten Palmetten der augsburger Buchdrucker verziert ist. Die übrigen Buchstaben haben die Form der Missaltypen. Der Text lautet: **Sancte / Crist / ofore / martir dei pre= / ciose · rogo te p / nomē xp̄i crea= / toris tui · et per / illā clemētiam / quam tibi fecit / quando tibi no / mē solus impo= / suit · Te depcor / in nomīe p̄ris / et filij et spiri= / tussancti · p quē / graciam batis=** (sic) **/ mi acc episti · et / ad vitā eternā / peruenisti · vt a / put deum et be= / atissimā virgi= / nem Mariam eius genitricem · sis in adiutorium michi pecca- / tori miserrimo · quatiu' tuo pio interuēto · faciant me vincere / omes inimicos meos q̇ cogitāt michi mala · Et per illud leue / onis** (sic für onus) **qd' ē Jesus Crist' quē tu sancte pat̄ p trasmarinū flumeʒ / portare meruisti · alleuiare** (sic) **āmouere dignàe p̄ntes augustias / meas · malas tribulatiōs pucrsas machinacios · frauduletas / Ↄspiraciōs · mēdacia · falsa testimōia · et opta Ↄsilia · Et me libe= / rare ab om̄i periculo et p turbatiōe corporis et aie · honoris · re= / rum · et fame · ut ex hoc mūdo securus exiens · ad eterna gaudia / merear peruenire · Amen ·**

Das Blatt ist nur auf einer Seite bedruckt. Das Papier ist kräftig und das in Schwaben gewöhnliche. Die Kleidung mit Schraffirung, das Kreuz in der Glorie Jesu, das S zu Anfang des Textes und selbst der Zusatz der Mondsichel sprechen dafür, dass unser Blatt in spätere Zeit und zwar gegen den Anfang des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts zu setzen ist. Der Schnitt des Bildes, die Typen und die Form der Kleidung zeugen für Oberdeutschland und wahrscheinlich für Schwaben. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 9 Z. 6 L. B. 6 Z. 5 L.

No. 153.

St. Barbara.

(Um 1470.) Vergl. No. 88b.

St. Barbara sitzt auf einem hölzernen Sitze, der fast die Gestalt einer Grabkiste hat, etwas gegen rechts gewendet, und hält mit der linken Hand einen kleinen Thurm, der ebenfalls auf dem Sitze ruht. Rechts neben dem Sitze steht ein goldener Kelch, aus welchem eine mit einem Kreuze bezeichnete Hostie sich erhebt. Ein Doppelrand mit schwarzen Quadraten in den Ecken umgiebt das Bildchen.

Die Heilige hat eine goldene, jetzt oxydirte Glorie, einen gelben Haarring um die Stirn, welcher die über den Rücken herabfallenden offenen Haare über der Stirn zusammenhält. Ihr Kleid hat um den Hals einen schmalen Saum und von demselben abwärts Falten. Die Aermel sind ziemlich weit. Die Farbe blau mit ausgesparten weissen Lichtern. Der lange Mantel hat keinen Kragen und fällt lose von der Schulter in ziemlich steifen geknickten Falten herab. Die Farbe ist matt rothbraun. Der Thurm hat einen Anbau, welcher auf drei Stufen ruht und bis zur halben Höhe des Thurmes reicht. Dieser Anbau hat ein Fenster, der Thurm dagegen hat drei Fenster. Das Mauerwerk des Thurmes ist blassroth, das Dach grün. Die Bank und die Einfassung sind hellgelb. Die Luft ist durch mineralblaue Streifen angegeben.

Die Zeichnung ist sauber, der Schnitt fein, der Druck, in schwarzer Farbe ausgeführt, ist in den Haaren und anderwärts, wo die Linien sehr nahe liegen, zusammengelaufen. Die Linien und Quadrate der Einfassung scheinen an den Stock angesetzt zu sein und sind nicht überall gut gekommen. Das Bild scheint mit der Presse gedruckt. Das Papier ist kräftig, ohne Wasserzeichen.

Die Zeichnung und die Art des Schnittes sind oberdeutsch. Die braunrothe Farbe in dieser Schattirung haben wir noch nicht bemerkt, die übrigen Farben sind in Oberdeutschland häufig. Die Knickfalten, die offenen Haare, und der Schnitt der Kleidung sprechen schon für den Anfang des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts. Vergl. *Acta SS.* 4. December. Grösse mit Einfassung:

H. 2 Z. 5 L. B. 2 Z. 1 L.

No. 154.

Christus als Weltenrichter.

(Um 1470.)

Christus sitzt auf dem Regenbogen und stützt seine Füsse auf die Weltkugel. Die linke Seite seines Kopfes berührt die Spitze eines Schwertes mit gerader Pa-

rirstange, und an der rechten Seite ein Lilienstengel mit drei Blüthen. Den rechten Arm hebt Jesus wie segnend ein wenig über die waagerechte Linie und den linken Arm streckt er ziemlich gerade aus, indem er die Wunde im Handteller zeigt. Seine Glorie hat ein Kreuz, das aus geraden Keilen und je einer Linie auf beiden Seiten desselben besteht, die oben excentrisch gekrümmt ist. Um die Hüften hat er den Schurz gewunden. Ein weiter Mantel, der unter dem Kinn zusammengefasst ist, wird durch die Arme ausgebreitet, zeigt ein grünes Futter und legt sich über den Knieen wieder zusammen. Links unter dem rechten Arme Jesu betet Maria, rechts unter dem linken Arme Jesu Joseph, beide von Wolken getragen. Unter diesen in der Luft schwebenden Personen erscheint die grüne hügelige Erde. Drei Gräber haben sich geöffnet und drei unbekleidete Auferstandene erscheinen.

Die Gruppirung und Zeichnung ist, wenn man die Gesichter ausnimmt, gut. Die Falten sind grossentheils sorgfältig schraffirt. Der Schnitt ist scharf, die Linien im Mantel Jesu bestehen aber mehrfach aus nicht genau verbundenen Punkten. Die Druckfarbe ist braunschwarz. Die Art des Druckes ist nicht mehr genau zu ermitteln. Das Colorit hat die Frische etwas verloren, da das Blatt auf Papier aufgeklebt ist. Die Glorien sind Gold, aber etwas oxydirt, das Futter des Mantels Jesu und die Erde sind spahngrün, und der Mantel Mariens, die Wolken und die Luftstreifen sind mineralblau, aber ziemlich matt geworden. Die Lichter auf dem Mantel der Maria sind ausgespart. Der Regenbogen ist zinnoberroth, gelb und grün, das Schwert und die Einfassung sind zinnoberroth. Die Haare und Bärte, welche auf den Oberlippen fehlen, sind nussbraun.

Die sorgfältige Schraffirung der Schatten, das Colorit der Luft und des Mantels der Maria bestimmen uns, das vorliegende Blatt gegen das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts und zwar nach Oberdeutschland zu verweisen. Die zinnoberrothe und mineralblaue Farbe, sowie die rothe Einfassung sprechen auch dafür. Ein Wasserzeichen ist nicht erkennbar. Wir geben die Grösse mit der schwarzen Einfassungslinie, an welche sich der rothe Rand anschliesst.

H. 2 Z. 8 L. B. 2 Z.

No. 155.

Christus als Weltenrichter.

(Um 1470.)

Christus mit goldener Glorie, schwarzbraunem Haupthaar und Kinnbart, bekleidet mit einem weiten rothen Mantel, der die Brust offen lässt, sitzt mit ausge-

breiteten und erhobenen Armen auf dem Himmelsbogen und stützt seine Füsse auf die goldene Weltkugel. Aus der Rechten seines Hauptes geht gegen die Gewohnheit ein Schwert, aus der Linken drei Lilien, die hier roth gemalt sind, hervor. Auf der Erde kniet rechts Maria mit goldener Glorie, in der gewöhnlichen Kleidung, links Joseph mit goldener Glorie, der über das eng an den Oberkörper anschliessende, aber mit weiten zurückfallenden Aermeln versehene Gewand ein weites langes von der Schulter herabgefallenes Gewand trägt. Beide Figuren, die ebenfalls nicht die gewöhnliche Stellung haben, heben die geschlossenen Hände betend empor. Im Hintergrunde flehen zwei unbekleidete Personen, ein Mann und ein Weib (Auferstandene) zum Weltenrichter. Die Landschaft ist uneben und scheint im Vordergrunde einen Schlund zu zeigen.

Die Zeichnung ist correct, Gesichter, Hände und Gewandung sind ansprechend. Der Schnitt ist fein, die Schatten sind schraffirt. Der Druck ist scharf, die Druckfarbe ist grauschwarz. Das Colorit war ursprünglich lebhaft; der Himmel und der Mantel Mariens sind hellmineralblau, der Mantel Jesu und das Untergewand Mariens sind rosa. Das Gewand Joseph's und der Hintergrund der Landschaft sind ockergelb, der Rasen spahngrün mit Gelb erhöht, der Schlund schiefergrau.

Die Wolken in den Ecken des Bildes sind ziemlich natürlich und haben nicht mehr die traditionelle Form. An der Seite steht in Schriftzügen des XVI. Jahrhunderts mit schwarzer Tinte geschrieben: Von dem letzten gericht Amenn das werd ward. Die Falten, welche, an sich noch weich, doch zu den Knickfalten übergehen, und das übrige Colorit bestimmen uns, obgleich nicht ohne Bedenken, das Bild noch aus dem Anfange des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts abzuleiten.

Das Colorit, insbesondere Ockergelb, Schiefergrau, Rosa, deuten auf Freising und Baiern überhaupt. Die geschriebene Beischrift ist oberdeutsch.

H. 3 Z. B. 2 Z. 3 L.

No. 156.

Die Vermählung St. Katharina's mit dem Christuskinde.

(Um 1470.) Vergl. No. 53.

Maria als Himmelskönigin mit goldener Krone und goldener Glorie sitzt links in einem Garten (Paradies), und hält das nackte Christuskind auf ihren Knieen. Jesus beugt sich vorwärts und steckt St. Katharina rechts mit der rechten Hand den goldenen Ring an den Zeigefinger ihrer rechten Hand. Katharina mit goldener Krone und Glorie knieet vor Marien und hält das zur Erde gekehrte Schwert in der linken Hand. Neben ihr liegt das zerbrochene Rad. Dieser Gegenstand fand

in der abendländischen Kunst ziemlich spät Eingang (XV. Jahrhundert) und ist, wie es scheint, von den deutschen Meistern sehr selten behandelt worden. Der deutsche Meister von 1466 hat die Vermählung der heiligen Katharina in einer reichen geistvollen Composition dargestellt (vgl. Mrs. Jameson, *Sacred and legendary art,* London 1850, p. 287 f.). Mrs. Jameson führt daselbst auch die übrigen ihr bekannt gewordenen Conceptionen des Gegenstandes auf, aber keine gleicht der unsrigen, am nächsten kommt ihr die von Perugino, doch findet sich bei ihm noch Joseph im Hintergrunde.

Die Zeichnung unseres Bildes ist naturgetreu, der Schnitt ziemlich fein und sorgfältig. Die Falten der Gewänder sind aber ziemlich hart gezeichnet und mit Ausnahme einer Stelle nicht schraffirt. Die Druckfarbe ist schwarz, und das Bild, wie es scheint, mit dem Reiber gedruckt.

Das Colorit ist lebhaft. Maria ist mit einem hellmineralblauen Gewande bekleidet, dessen Aermel am Handgelenke mässig weit sind, über demselben hat sie einen weiten faltigen krapprothen Mantel mit einem guttigelben Futter. Die Haare der Figuren sowie Rad und Schwertknopf haben dieselbe Farbe. St. Katharina hat einen weissen Bund um das offene lang herabhängende Haar, ein rosafarbiges Unterkleid mit weiten Aermeln und ein hellmineralblaues Obergewand ohne Aermel. Die Luft ist hellmineralblau ins Weisse übergehend, der Fussboden ist von Grüngelb in gelbgrünes Spahngrün übergehend. Die Lichter im Mineralblau sind ausgespart, bei den Saftfarben treten die Lichter im Gegensatze der schwarzen Falten von selbst hervor. Das Bild ist malerisch, nicht nach Art der Briefmaler, illuminirt.

Das Bild stimmt in Zeichnung, Schnitt und Illumination mit Günther Zeiner's Bildern aus dem Jahre 1472 überein. Wir dürfen darum unser Bild dem Ausgange des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts und der augsburger Schule zurechnen. Ein Wasserzeichen ist nicht wahrnehmbar. Auf der Rückseite steht handschriftlich in schwäbischer Mundart ein Bruchstück eines Gebetes.

H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z. 1 L.

No. 157.

Die Verklärung Christi.

(Um 1470.)

Christus steht nach rechts gewendet, umgeben von einer Aureole, in weissem Gewande auf dem Berge Tabor. Zu seiner Linken erblickt man Moses, von einer Wolke emporgehoben, mit den beiden Gesetztafeln in halber Figur; rechts, ebenfalls in halber Figur von einer Wolke getragen, Elias. Etwas tiefer am Berge sitzen die

Jünger, links St. Johannes, am gelben Haare kenntlich, hält sich den Mantel und St. Jacobus, von der Erscheinung niedergebeugt, hält sich die Hände vor das Gesicht. St. Petrus endlich, den die grauen Haare des Hauptes und des Bartes kennzeichnen, beugt sich rechts und hält die rechte Hand als Schirm gegen den Glanz der Aureole empor.

Die Figur Jesu ist in edler Haltung und in einem langen ehrwürdigen Talare. Die drei Jünger zeigen sehr natürlich den Eindruck der gewaltigen Erscheinung, sind gut gruppirt und gut gezeichnet. Der Schnittt ist fein und scharf, die Gewandung ist gefällig und die Schatten sind durch Schraffirung gut dargestellt. Der Druck ist schwarz und, wie es scheint, mit der Presse gemacht. Das Colorit ist lebhaft und sauber. Die Glorien Jesu und der Jünger waren ursprünglich Gold, sind aber etwas abgeblättert.

Der Berg ist spahngrün, unten gelb gehöht; die Aureole, der Leibrock St. Petri und die Haare St. Johannis sind hellgelb; die Mäntel St. Johannis und St. Jacobi, sowie der Rock des Elias sind lebhaft saftroth, der Mantel St. Petri und der Rock des Moses sind ganz blassroth, der Rock St. Jacobi, die Wolken und die Streifen, welche die Luft andeuten, sind blau. Die Lichter im blauen Gewande St. Jacobi sind durch Aussparen gewonnen. Die Haare und Bärte, welche auf der Oberlippe überall fehlen, sind kastanienbraun. Die Einfassung ist zinnoberroth. Ein Wasserzeichen ist nicht zu sehen.

Unser Bild gehört zu denjenigen Kunstleistungen, welche wir in der Passion von 24 Blättern kennen lernen. Die Zeichnung, der Schnitt und das Colorit weisen nach Oberdeutschland, Augsburg und Schwaben überhaupt, und gegen das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z. 1 L.

No. 158.

Christus in der Vorhölle.

(Um 1470.)

Bei Besprechung dieses Blattes müssen wir von der Beschreibung der Oertlichkeit ausgehen. Im Vordergrunde zeigt sich der Höllenschlund mit den Verdammten, welche sich zwischen Flammen erheben und ihre Hände bittend zu Jesu emporstrecken. Hinter diesem Schlunde liegt eine Ebene, auf deren linker Seite ein Kelch steht, aus dem sich eine Hostie erhebt. Auf der rechten Seite liegt ein von einer Mauer eingeschlossener Raum. Diese Mauer ist so erbaut, dass der von derselben eingeschlossene Raum die Form eines Kreuzes hat. Der Kopf des Kreuzes

berührt den Rand des Höllenschlundes und ist oben offen, weil hier die Mauer, die die Seiten des Kopfes oben verbinden sollte, fehlt. Somit ist aus dem Kopfe des Kreuzes ein Zugang zur Hölle. An dem Punkte des kreuzförmigen Raumes, wo der Stamm und der Querbalken des Kreuzes sich kreuzen würden, ist das Kreuz Christi aufgerichtet, ein Antoniuskreuz mit Ueberschrift und mit den für das Anschlagen der Hände bestimmten Nägeln. Vor diesem Kreuze, in dem Raume der Ummauerung, welcher einem Teile des Querbalkens entspricht, ist Christus dargestellt, wie er den linken Fuss hebend im Begriff ist, durch die offene Stelle des kreuzförmigen Raumes in den Höllenschlund herabzusteigen. Jesus hebt beide Hände und zeigt seine Nägelmale. Der ganze Körper ist mit Blutstropfen übersäet. Um das Haupt läuft eine farblose Glorie mit rothem Kreuze. Um die Haare trägt er einen Schapel und um die Hüften einen breiten Schurz, dessen Enden rückwärts flattern; unter seinem rechten Arme fallen in zwei Reihen Hostien (kleine Scheiben mit einem Kreuze) herab. Ueber dem Kelche im freien Himmelsraume in gleicher Höhe mit dem Oberkörper Jesu ist Gott-Vater in halber Figur in Wolken sichtbar. Er hält in seiner Linken die Weltkugel und weist mit seiner Rechten auf den Höllenschlund. Die Glorie desselben ist farblos und der Rand derselben wird von einem Kreuze gestützt, dessen Arme lilienförmig sind. Der heilige Geist in Gestalt einer Taube mit der Glorie um den Kopf geht von Gott-Vater aus zu Christo.

Das Bild erinnert sehr lebhaft an die Holzschnitte der Eichstädter typographischen Ausgabe der Ars moriendi. Der Schatten ist grossentheils durch Schraffirung angegeben. Die Druckfarbe ist schwarz und der Druck deutlich, aber es lässt sich nicht entscheiden, ob er mit dem Reiber oder mit der Presse ausgeführt ist. Das Colorit ist matt; die Mauer ist an der äussern Seite blassroth und im Abschnitte capergrün, die Ebene, die innere Seite der Mauer, der Schurz Jesu und der Mantel Gott-Vaters sind matt ockergelb, die Flammen sind zinnoberroth. Der Körper Jesu und das Gesicht Gott-Vaters sind ganz blass zinnoberroth, die Blutstropfen sind bräunlich und die Wolken blassblau. Unser Bild ist ziemlich roh gezeichnet und geschnitten und giebt wenig Anhaltepunkte für die Zeit seiner Entstehung; da wir aber nirgends harte Falten und am Haupte Jesu noch den Schapel finden, so glauben wir dasselbe um 1470 setzen zu können. Das Colorit erinnert an Baiern. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

Unser Bild stammt aus P. Vischer's Sammlung in Basel, welche zu Paris versteigert wurde.

H. 2 Z. 8 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 159.

Christus als Lehrer.

(Um 1470.)

Jesus mit einer Glorie von Metallgold und bekleidet mit einem ganz blassbraunen langen Rocke, steht auf der linken Seite und bückt sich sanft vorwärts, indem er eine rechts vor ihm knieende Menge von Männern und Frauen belehrt. Die Tracht der Männer ist minder klar, aber die der Frauen stimmt ganz mit der, wie sie auf den einzelnen Bildern aus dem Entkrist in unserem Besitze sich findet. Der Kopf derselben ist mit einem Tuche, welches das Gesicht freilässt, umgeben und ein Mantel, der sich eng an den Hals anschliesst, nimmt dies Tuch auf. Der Mantel ist sehr weit und sehr lang.

Die Zeichnung ist leicht und natürlich, die Hände sind sorgfältig, die Gesichter aber nicht charakteristisch und ansprechend. Der Schnitt ist scharf, die Falten sind nicht allzuhart und die Vertiefungen durch Linienschraffirung in entsprechender Lage und Richtung gut dargestellt. Die Glorie Jesu hat kein eigentliches Kreuz, sondern drei Strahlen, von denen jeder aus einem keilförmigen Striche mit einer oben excentrisch gekrümmten Linie auf jeder Seite besteht. Das Colorit ist sorgfältig, die Contouren sind überall inne gehalten. Der Mantel der vorn knieenden Frau ist glänzend saftroth, doch etwas verschossen, dieselbe Farbe, aber blässer, findet sich noch am Rocke eines Mannes und einer undeutlichen Figur.

Zwei Mäntel sind mineralblau mit weissen Lichtern und dunkleren blauen Schatten. Kopftuch und Kleid der ersten Frau ist blassgelb. Leibrock und Mütze eines Mannes sind rosenroth. Der Fussboden, eine Wiese ist spahngrün und ockergelb gehöht. Der Himmel ist mineralblau, welches sich in einzelne Streifen abwärts auflöst. Eine schwarze Linie schliesst das Bildchen ab und ein zinnoberrother Streifen umgiebt die schwarze Linie. Der Druck ist mit dem Reiber bewirkt. Das Wasserzeichen fehlt.

Unser Bildchen ist darum hervorzuheben, weil das Leben Jesu gewöhnlich nur nach seiner Geburt, Taufe und Marter dargestellt wird. Wahrscheinlich ist das Bildchen ein Fragment eines Lebens Jesu, wovon wir weiter nichts besitzen.

Der ganze Charakter des Bildes weist nach Oberdeutschland, doch lässt sich nicht genau bestimmen, ob nach Schwaben oder Franken. Die rothe Einfassung spricht für Augsburg, die Tracht der Frauen für Nürnberg.

Die Zeit des Ursprunges dürfte gegen das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts zu setzen sein.

H. 2 Z. $8\frac{1}{2}$ L. B. 2 Z. $\frac{1}{2}$ L.

No. 160.

Der Tod der Jungfrau Maria.

(Um 1470.) Vergl. No. 21.

Die heilige Jungfrau mit goldener Glorie liegt angekleidet, Haupt und Schultern mit einem Tuche bedeckt, auf einem Bette. Ihre Hände sind übereinander gelegt. Ein viereckiger Baldachin mit einem gelben Besatze und grünen Vorhängen an der Seite erstreckt sich von der Wand ausgehend über das Drittel des Bettes. Die zwölf Apostel umgeben das Bett und vollziehen die Sterbesacramente. Der eine giebt der Maria eine Kerze in die Hand, der nächste liest aus einem Buche, welches er mit der linken Hand hält, während er die Rechte der Sterbenden nähert. Der dritte hält in der rechten Hand einen Weihkessel und legt die Linke an die Brust, einer von den weiter hinten stehenden Aposteln hält ein Kreuz, dessen Kopf und Arme in kleine Kreuze auslaufen. Vor dem Bette sitzen zwei, welche aus einem Buche lesen, daneben kniet ein anderer und betet.

Die Zeichnung überhaupt, insbesondere die der Gewandung, der Hände und der Haare ist sehr gut, die Schattirung durch sorgfältige Schraffirung ausgeführt. Der Schnitt ist sehr fein und verräth einen geübten Künstler. Er erinnert an die feinen Arbeiten der lateinischen Biblia Pauperum. Der Druck ist mit dem Reiber ausgeführt, die Druckfarbe ist bräunlich. Das Colorit ist lebhaft. Guttigelb mit braun schattirt ist der grösste Theil der Gewänder, blassbraun das Holz, spahngrün mit Gelb gehöht die Vorhänge und der Fussboden, hellmineralblau und violett einige Gewänder. Die weisse Wäsche ist braungrau schattirt, die Einfassung ist zinnoberroth.

Die Gewandung und der Faltenwurf räth, das Bild gegen das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts zu setzen. Der Ursprungsort ist schwer zu bestimmen. Die goldenen stark oxydirten Glorien und der zinnoberrothe Rand sprechen für Augsburg, während der Schnitt, die Druckfarbe und das helle Mineralblau auf den Niederrhein als Heimath des Bildes schliessen lassen.

H. 3 Z. 1 L. B. 2 Z. 4 L.

No. 161.

Maria als Fürbitterin.

(Um 1470.)

Christus mit goldener Glorie, aber ohne Dornenkrone, mit den Wunden an der Seite, an Händen und Füssen kniet links in Gestalt und Haltung, wie in der Messe

St. Gregorius auf einem Antoniuskreuze. Um seine Hüften hat er einen Schurz geschlungen, dessen Zipfel rückwärts fliegen. Vor ihm kniet Maria mit goldener Krone und goldener Glorie um das Haupt, bekleidet mit röthlichem Gewande und mit einem sehr langen blauen, gelbgefütterten Mantel. Sie legt die rechte Hand bittend auf ihre Brust und zeigt mit der linken auf die hinter ihr knieenden betenden Gläubigen, welche, wie man wohl mit Recht annimmt, um Vergebung ihrer Sünden und Abwendung der Strafe Gottes bitten. Denn über der Gruppe auf Wolken ruhend erscheint Gott-Vater in halber Figur. Er hat einen Bogen in der Hand und auf der Sehne desselben 3 Pfeile, welche gegen die Betenden gerichtet sind. Noch ist der Bogen nicht gespannt, denn, wie die Richtung seines Blickes auf Christum zeigt, scheint er die Entscheidung desselben abwarten zu wollen.

Die Zeichnung des Bildes entspricht so ziemlich der Natur, obgleich die Haltung Jesu und des Kopfes der Maria etwas manierirt ist, die Gewandung dagegen ist sehr gut, die Linien des Schnittes sind fein, die Schatten zum Theil schraffirt. Der Druck ist mit dem Reiber ausgeführt, die Druckfarbe ist grauschwarz. Das Colorit erscheint jetzt etwas matt. Der Mantel Gottes-Vaters und der einer Betenden sind saftroth. Das Holz, der Schurz Jesu, das Futter des Mantels der Maria sind blassgelb, einige Gewänder sind blassgrün, der Fussboden ist spahngrün. Der Mantel Mariens und der Himmel sind hellmineralblau, die Einfassung endlich zinnoberroth. Das Bild gehört nach Zeichnung, Schnitt und Colorit nach Oberdeutschland und gegen das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts.

H. 2 Z. 11 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 162.

St. Petrus Martyr.

(Um 1470.) Vergl. No. 187.

In der linken Hand hält der Heilige einen Palmenzweig aufrecht, in der rechten, die er an den Leib anlegt, ein geschlossenes Buch, das Evangelium. Seine Schuhe sind etwas zugespitzt. Sein eigenthümliches Attribut ist ein kurzes einschneidiges Schwert, welches ihm von hinten in den Schädel gehauen ist. Daher ist der Griff gesenkt und die Spitze höher.

Die kurze, aber kräftige Klinge des Schwertes wird gegen das Ende immer breiter und ist vom Rücken nach der Schneide schief, aber in gerader Linie abgeschnitten, so dass die Schneide länger, der Rücken kürzer ist. Gegen das Ende findet sich auf derselben ein kleiner, in der Mitte durchstrichener Kreis, welcher einem Schraubenkopfe ähnlich ist. Die Parierstange ist lang, sanft nach der Klinge

gekrümmt und am Ende hakenförmig nach der Klinge umgebogen. Ein Knopf sitzt auf der Mitte derselben zwischen Klinge und Griff. Der Griff wird am Ende stärker, rundet sich auf der Rückenseite des Schwertes ab und wendet sich nach der Schneideseite in eine sanfte Spitze ausladend, so dass die Hand beim Schlagen durch diese Form einen Halt gewinnt. Der Beleg des Griffs ist am Ende mit einem rundköpfigen Nagel, zwischen diesem aber und der Parierstange mit breitköpfigen Nägeln befestigt. Diese Attribute erhielt St. Petrus Martyr, weil er als Inquisitor von Mailand die Ketzer heftig verfolgt hatte und von diesen aus Rache 1252 ermordet wurde. Sein Grab ward mit Ablass begnadigt. Amort, *de origine et progressu indulgent.* I, IV, 20.

Der Heilige steht auf grünem Rasen, der Hintergrund ist ockergelb, der Rand des Bildes, oben und unten bis auf eine schmale Linie abgeschnitten, besteht aus einem, von zwei Linien eingefassten, 3 L. breiten, ursprünglich saftrothen, jetzt rothbraunen Streifen. Die Zeichnung des Bildes ist correct, aber etwas eckig und hart, die Linien sind stark und kräftig. Die Druckfarbe ist grauschwarze Wasserfarbe mit dem Reiber aufgedruckt. Colorit ziemlich sorgfältig. Mantel grauschwarz, Haar und Buch sind nussbraun, die Palme und der Rasen sind spahngrün. Das Gesicht blass zinnoberroth. Hintergrund, Glorie und Schwertgriff ockergelb, Schwertklinge und Unterkleid weiss. Die mit Linien schattirten Falten, sowie das in gleicher Form bei dem Bilde St. Petrus Martyr auf dem Stammbaume der Dominikaner von 1473 (No. 187) vorkommende Schwert sprechen für das Ende des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts, die Arbeit aber wie das Colorit für die schwäbische Schule. Das Papier, welches kein Wasserzeichen enthält, gleicht in der Textur dem wie mit Filz gepressten schwäbischen Papiere.

H. 6 Z. 7 L. B. 4 Z. 4 L.

No. 163.

Der Schmerzensmann.

(Um 1470.)

Christus mit goldener Glorie um das Haupt, einem grünen Schapel um die Haare und einem gelben, von beiden Seiten etwas flatternden Schurz um die Lenden, steht nach rechts gekehrt in schreitender Stellung auf quadrirtem grünem Fussboden. Die linke Hand hebt er empor, um das Nägelmal zu zeigen, und die rechte Hand legt er an die Wunde auf der rechten Seite. Sein bräunlich schattirter Körper ist mit Blutstropfen, die vom Haupte fallen, bis zu den Füssen bedeckt. Zwei Engel schweben hinter Jesu, auf jeder Seite einer, und halten einen rothen,

mit grossen schwarzgedruckten Arabesken und einer blauen Kante versehenen Teppich. Sie sehen beide auf Jesum. Ihre Flügel sind gehoben, aber nicht ausgebreitet, ihre Haare sind lang und bei dem auf der rechten Seite schwebenden Engel in der Mitte der Stirn zurückgekämmt. Ihre Kleider haben weite Aermel und einen faltigen weiten Rock. Haare und Kleid sind blassgelb, die Flügel auswendig rosenroth, inwendig grün. Die Luft ist oben durch einen hellblauen Streifen, unter welchem einzelne blaue, nicht durchgehende Striche folgen, angegeben. Eine schwache schwarze Linie schliesst das Bild ab und ein zinnoberrother Rand umgiebt dasselbe. Zeichnung und Schnitt sind zierlich, die Falten ein wenig schattirt, Knickfalten sind nicht sichtbar. Der Ausdruck in den Gesichtern ist nicht ansprechend. Der Druck ist in schwarzer Farbe scharf ausgeführt, wie es scheint mit der Presse. Das Colorit ist oberdeutsch, wahrscheinlich augsburgisch oder ulmisch. Die Haartracht und die weiche Gewandung bestimmt uns, die Arbeit gegen das Ende des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts zu setzen. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z.

No. 164.

Die Mutter Gottes; halbe Figur in Wolken.

(Um 1470.)

Die Mutter Gottes, in halber Figur aus einer Wolkenschicht sich erhebend und nach rechts gewendet, hat die Arme über der Brust gekreuzt und erscheint in bittender Stellung. Ihr Haupt von einer goldenen Glorie umgeben, ist wie gewöhnlich mit einem weissen faltigen Tuche bedeckt, ebenso ihr Hals bis zum Kinn. Ein weiter hellblauer, gelbgefütterter Mantel hängt lose über ihre Schultern und ist vorn gehoben und mit dem linken Arme festgehalten, so dass er einen angenehmen Faltenwurf bildet. Das Unterkleid hat mässig weite Aermel und ist blass kirschroth. Hände und Gesicht sind blass zinnoberroth. Die Wolken sind aus Schlingen gebildet, deren Bogen abwechselnd oben oder unten liegt. Die oberen Schlingen sind mit Purpurroth, das in Weiss übergeht, und die unteren Schlingen mit Hellblau, das in Weiss übergeht, gefüllt. Die Luft ist oben blau und abwärts mit unterbrochenen blauen Streifen angedeutet. Ein zinnoberrother Rand schliesst sich an die schwarze Umfassungslinie. Die Zeichnung ist sehr ansprechend, naturtreu und zierlich, die Falten brechen sich mässig hart, die Drapirung ist geschmackvoll, zum Theil schraffirt und ohne Knickfalten. Das Colorit ist sorgfältig und durch Aussparen der Lichter schon etwas malerisch. Der Druck ist scharf und schwarz.

H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z. ½ L.

No. 165.

St. Dominicus.

(Um 1470.)

Der Heilige steht nach rechts gewendet auf grünem Boden, in der Rechten ein geschlossenes Buch, in der Linken eine oben in zwei Aeste gespaltene blühende Lilie haltend, an welcher Jesus gekreuzigt ist. Sein Haupt umgiebt eine goldene Glorie und über dem weissen Leibrocke trägt er den schwarzen Mantel, welcher, durch den linken, etwas ausgestreckten Arm auseinander gebogen und mit der rechten Hand vorn aufgehoben und festgehalten einen weichen Faltenwurf bildet. Die Falten sind etwas schraffirt. Die Schuhe sind mässig spitz. Links hinter ihm steht auf dem Boden eine Bischofsmütze mit rothen Bändern und rechts vor ihm sitzt ein Hund, welcher eine brennende Fackel im Maule hat. Ein rother, mit schwarzen gedruckten Arabesken verzierter Teppich, oben mit gelber, unten mit blauer Einfassung, welcher eine als Schlangenlinie laufende Schnur mit einer querlaufenden Stange verbindet, bedeckt den Hintergrund bis zur Hälfte der Höhe. Die Luft ist durch einen blauen breiten und mehrere schmale Striche angegeben. Die durch eine Linie nach oben begrenzte Unterschrift auf gelbem Grunde lautet: **S. Donimicus** (sic) **bit got vir vns!** Eine rothe Einfassung schliesst sich an die schwarze Einfassungslinie.

Die Zeichnung ist lebensvoll. St. Dominicus sieht mit Interesse auf den vor ihm sitzenden Hund, die Linien sind scharf und die Falten sind entsprechend schattirt. Das Colorit ist sorgfältig und in den ulmer Farben. Der Druck ist scharf und schwarz. Das Blatt ist von einem zinnoberrothen Rande umgeben und das Papier ist ohne Wasserzeichen. Die Unterschrift unseres Bildes kehrt in späterer Orthographie in einem Holzstocke wieder, welchen Herr Conservator Professor Hassler in Söflingen bei Ulm gefunden hat, sie lautet dort: **Sancte domince** (sic) **bitt gott vir vns!** Wir dürfen wohl auch unser Bild für ulmer Arbeit halten, und da die Bilder No. 163, 164 und 166 denselben Charakter tragen, so müssen auch diese nach Ulm verlegt werden. Die leichten Falten, der Mangel an eckigen Haken, die Haltung des Mantels weisen auf den Ausgang des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts. Ueber das Leben und die Wirksamkeit St. Dominicus' sehe man: den Stammbaum der Dominikaner No. 187.

Zur Erklärung unseres Bildes noch Folgendes. In dem sumerteil der heyligen leben von Günther Zeiner, Augsburg 1472, findet sich Blatt 117 Folgendes: „**In der stat Karaloga** (Calar vejo in Altcastilien) **was ein edel man der hieß Felix vnd sein frow hieß Johanna der troumpt eines nachts ee das sy Dominicũ**

trůg, wie sy schwanger worden wåre, vnd da sy tzů hannd geberen solt das kind da sach sy das kind an da daucht sy es wår ein hindlin dem gieng ein fewriner flam auß dem mund vnd die flamme entzündet alle dise welt, da erschrack sy gar ser dz hindlin bedeut einen prediger die flāmen die auß seinē mund giengen das bedeutet das gotzwort da mit er alle dye welt entzündet mit gótlicher ler". Hiermit ist der Hund vor St. Dominicus und der Name Dominicanes für die Dominikaner erklärt.

H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 166.

Die Messe St. Gregorius'.

(Um 1470.)

St. Gregorius kniet vor dem auf der linken Seite stehenden Altare, nach links gewendet, beide Hände erhebend. Rechts hinter ihm steht ein Cardinal in einem blauen Unterkleide, rothem Mantel, grünem Pallium und rothem Hute, welcher die goldene Tiara hält. Neben ihm steht ein Bischof, welcher den päpstlichen Stab mit dreifachem Kreuze, dessen Arme wieder in kleine Kreuze ausgehen, trägt. Er hat einen grünen Mantel über der rothen Dalmatica und gelben Alba. Hinter ihm steht noch ein Geistlicher mit einfachem Kreuzstabe. Auf dem Altare steht die Grabkiste, aus welcher der Schmerzensmann sich erhebt, und hinter derselben das Antoniuskreuz mit Geissel, Speer, Schwamm, Stange und Ruthe.

Die Arbeit gleicht ganz der auf den vorher besprochenen Bildern No. 163—165. Die Falten des päpstlichen Talars sind weich, das Gewand fliesst auf dem Boden. Der Druck ist scharf, das Colorit sorgfältig. Ein zinnoberrother Rand umgiebt das Bild. Das Papier hat kein Wasserzeichen. Auf der Rückseite steht handschriftlich ein Gebet in oberdeutscher Sprache.

H. 2 Z. 11 L. B. 2 Z. 3½ L.

No. 167.

St. Bernardin von Siena.

(1470—1480.)

Ein heiliger Mönch in grauer Kutte mit Strick um den Leib, das Haupt unbedeckt, die Füsse nackend, trägt aufrecht in der rechten Hand einen, wie es scheint, aus Stricken gewundenen Kranz mit grossen aufrechtstehenden Stacheln

auf der Aussenseite. In der linken Hand hat er einen kleinen viereckigen Gegenstand mit einer Schnur gebunden, oder zwei viereckige Stempel, welche nebeneinander stehen. Das Bild ist nach den „Attributen der Heiligen“ nicht zu erklären. Wir vermuthen, der Stachelkranz soll eine Sonne und der viereckige Gegenstand ein Buch bedeuten. Fügt man in die Mitte der Sonne noch die Buchstaben I H S, so würde dieser Kranz die Sonne St. Bernardin's von Siena sein, eines Franciskaners, welcher so ergreifend predigte, dass viele Spieler ihre Spieltische verbrannten und dass Handwerker, welche sich von Anfertigung derselben nährten, brodlos wurden und sich bei St. Bernardin bitter beklagten. Einem derselben befahl er, Sonnen mit den Buchstaben I H S in der Mitte zu fertigen. Dieser folgte dem Rathe und wurde ein reicher Mann. St. Bernardin starb 1444. Diese Sonne mit I H S ist das Symbol der Missionäre, das Buch Symbol des Lehrers. Der Formschneider scheint beide Gegenstände missverstanden zu haben.

Das Bild ist einfach und gut gezeichnet, die Linien sind kräftig, der Druck in schwarzer Farbe deutlich. Der Fussboden ist durch kurze Horizontalstriche schattirt. Das Colorit ist matt und verblichen. Die Kutte braungrau, der Knotenstrick gelb, ebenso wahrscheinlich auch Glorie und Kranz, Fussboden matt spahngrün, Einfassung matt guttigelb, an manchen Stellen bräunlich grau. Die Arbeit hat oberdeutsches Ansehen. Die Zeit der Anfertigung fällt, nach den geraden Falten des Rockes, nach der Schraffirung des Fussbodens und nach der doppelten Einfassung zu rechnen, wahrscheinlich gegen den Schluss des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts.

H. 3 Z. B. 2 Z.

No. 168.

Die Busse des St. Hieronymus.

(Um 1470.) Vergl. No. 93.

Im Vordergrunde kniet Hieronymus nach links gewendet mit entblösstem Haupte, welches eine gelbe Glorie umgiebt. Er ist alt, hat eine grosse Platte, grauschwarzes Haar und Bart. Das lange faltige weisse, mit einem gelben Gürtel um die Hüften zusammengehaltene Gewand ist auf der Brust geöffnet und Hieronymus schlägt die Brust mit einem Steine. Ein Spruchband, welches von der linken Seite des Hauptes ausgeht, enthält die Worte: **Siue 9medo siue bibo siue aꝗ̄ aliud facō sp videbit' in illa vox teribil' ī aurib? meis īsonare Surgite motui venite ad iudiciū.** Zu des Heiligen rechter Seite liegt der Cardinalshut mit einfacher Schnur, daneben ein geschlossenes Buch, auf demselben eine Geissel aus drei stacheligen Stricken bestehend; links vor ihm liegt sein Löwe, der sechs kleine

Ringe auf dem Rückgrate hat. Links im Mittelgrunde auf felsiger Höhe steht ein Crucifix mit lebendem Christus, welcher eine Glorie mit Malteserkreuze und einen grünen Reif als Dornenkrone um das Haupt hat. Der Schurz hat fliegende Zipfel und das linke Bein ist auf das rechte genagelt.

Nach rechts erhebt sich allmälig ein Berg, dessen obere Fläche mit Nadelholz bewachsen ist.

Im Hintergrunde erscheint auf einem steilen felsigen Berge die Ruine eines Schlosses innerhalb einer zum Theil zertrümmerten Ringmauer. In der Luft schwebt ein Schriftband mit den Worten: ✦ **Sancte Jeronime ora ꝑ nobis.**

Unter dem Bilde, durch eine Querlinie abgeschlossen, steht folgende Schrift in Mönchsschrift mit Abbreviaturen: **Velim nolim ip̄i iusto iudici me astāe / nec̄e ē Ip̄i districto rigorī oīm q̄ gessi q̄ / ue cogitaui nec̄e ē reddē rōez. ip̄i dico / cui nͤ obū nͤ cogitatꝰ subt̂fugit. / hͤ Jeroꝰ /** [107])

Das Bild ist durch eine schwächere und eine stärkere Linie eingeschlossen, deren Zwischenraum gelb gefärbt ist.

Der Schnitt ist scharf, aber die Linien sind eckig, die Figur des Hieronymus und des Löwen ist natürlich, das Gesicht des Heiligen ausdrucksvoll, aber die Felsen und der Wald, sowie die ganze Landschaft ist steif und manierirt. Die Falten sind durch Schraffirung schattirt. Der Druck mit dem Reiber ist kräftig, die Druckfarbe schwarz und gut verbunden. Das Colorit ist blass, olivenfarbig ist der Wiesengrund und fast ebenso der Löwe, spahngrün der Wald und die Berge des Mittel-Hintergrundes, chamois sind die Felsen, gelbbraun die Bergfläche und die Ruinen, blassroth der Cardinalshut, das Buch und der Stein des Hieronymus.

Schnitt und Colorit zeigen auf Oberdeutschland; die Schrift ist der Schrift auf der Laufstafel sehr ähnlich.

Die Zeit der Herstellung unseres Bildes lässt sich nach der Form der Falten, nach dem Kreuze in der Glorie und nach dem Schapel um das Haar Jesu wohl noch in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts setzen.

H. 7 Z. 2 L. B. 4 Z. 10 L.

No. 169.

Ein Veronicabild von St. Petrus und St. Paulus gehalten.

(Um 1470.) Vergl. No. 138.

Links steht St. Petrus, hält mit der linken Hand das Tuch und trägt in der rechten den aufwärts gekehrten Schlüssel, während er zugleich mit den Finger-

107) nec̄e heisst necesse, rōez heisst nationem, subt̂fugit heisst subterfugit, Jeroꝰ heisst Jeronymus.

spitzen die Seite des Tuches hält. Sein Haupt, welches nur auf der Stirn eine Locke und an den Seiten eine Bedeckung von grauen Haaren hat, umgiebt eine gelbe Glorie und sein volles Gesicht ziert ein grauer Backen- und Kinnbart. Ueber einem dunkelvioletten Talare trägt er einen gelb gefütterten scharlachrothen Mantel, welcher über der Brust mit einem gelben Knopfe zusammengehalten ist. Rechts steht St. Paulus, hält mit der linken Hand das Veronicatuch und zugleich ein Schwert und mit der rechten hält er ebenfalls das Tuch oben in der Mitte. Er hat hellbraunes Haar und Bart, einen blassrothen Talar und einen blassblauen gelb gefütterten Mantel, der ihm lose um die Schultern hängt. Auf dem Tuche ist das Haupt Christi als ziemlich runder, nicht länglicher Kopf, mit vollen seitwärts herabhängenden nussbraunen Haaren und vollem nussbraunen Barte dargestellt. Um das Haupt läuft ein Haarring wie von ein paar lose um einander gewundenen Stricken. Oben und an den Seiten des Hauptes kommen die bekannten Strahlen heraus in Form von drei etwas von einander abstehenden stumpfen Linien, deren mittlere grade ausgeht, während die beiden anderen sich nach auswärts biegen, wenn sie beinahe die Höhe der Mittellinie erreicht haben. Alle drei sind sehr kurz und in ihrer Länge nur etwa der Länge des Augenschlitzes gleich. Sie sind zinnoberroth. Blutiger Schweiss rinnt von dem ganzen Gesichte herab. Ueber dem Tuche zwischen den Köpfen der Apostelfürsten kreuzen sich zwei grosse Schlüssel, deren Griff einen Rhombus mit concaven Seiten bildet. Wo diese Seiten zusammenstossen, vereinigen sie sich in einen Knopf. In der oberen Hälfte des Schlüsselkreuzes befindet sich die schwarze, rothgefütterte päpstliche Mitra mit den drei gelben Kronen. Von ihr gehen zwei grüne Bänder mit gelben Fransen aus, welche sich hinter den Schlüsseln herabziehen und zwischen den Bärten und Griffen derselben sich auswärts wenden. Die Einfassung bildet ein Thor, dessen Bogen aber nicht geschlossen worden ist. In den Ecken über der Wölbung sind dreieckige Verblendungen mit concaver Basis. Sie sind wie die übrigen Theile des Thores roth, aber dunkler. Der Fussboden ist mit horizontalen Linien schraffirt und blass olivengrün, was in blassschmutziges Spahngrün übergeht, gefärbt. Der Schnitt ist etwas rauh, der Druck, dessen Art nicht bestimmbar, ist intermittirend, aber schwarz. Die Schatten sind durch Schraffirung scharf angedeutet. Das Colorit ist lebhaft und ziemlich sorgfältig.

Unser Bild fällt, wenn uns der Mangel an Knickfalten und das alternde leidensvolle Gesicht Jesu richtig leiten, noch in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts. Die eigenthümliche Verbindung von Zinnoberroth und Violett, sowie Blassblau und Blasscarmoisin möchten wir für oberrheinisch-alemannisch halten.

Das Papier ist ziemlich stark und enthält kein Wasserzeichen.

H. 5 Z. 1 L. B. 3 Z. 10 L.

No. 170.
Passion in 26 Blättern.
(1470—1480.)

No. 1. **Die Opferung Isaak's.**

Links auf der Stufe eines Altares, dessen hintere Wand aus einem Schreine mit dem Marienbilde besteht, kniet Isaak und hebt die Hände zum Gebet. Abraham steht vor ihm, fasst den Knaben mit der rechten Hand am Haupte und holt mit der linken Hand, in welcher er ein einschneidiges Schwert hält, zum Hiebe aus. Ein Engel aber, der von oben herbeifliegt, fasst den Knopf des Schwertgriffes, zieht dadurch Abraham's Blick auf sich und zeigt mit der Linken auf einen Widder, welcher mit seinen Hörnern an den Aesten eines Baumes in der Luft hängt.

No. 2. **Der Einzug Christi in Jerusalem.**

Christus reitet auf dem Esel nach rechts und hebt die rechte Hand, als wolle er seine Worte mit einer Bewegung begleiten. Ihm folgen seine Jünger, vor ihm breitet ein Mann einen Rock aus. Im Hintergrunde haut ein Mann von einer Palme Zweige ab. Matth. XXI, 8 ff. Luc. XIX, 36—40.

No. 3. **Christus zeigt den Verräther an.**

Christus sitzt mit seinen 12 Jüngern um einen viereckigen Tisch. Johannes liegt an seiner Brust. Alle haben goldene Glorien mit Ausschluss des Judas Ischarioth; alle legen die Hände betend zusammen, nur Judas hält in der rechten Hand einen vollen Beutel. Jesus mit ernstem, zur rechten Seite gebeugtem Gesichte reicht dem Judas Ischarioth Brot. Die Darstellung gründet sich also auf Joh. VIII, 26. Auf dem Tische stehen eine Schüssel mit Fleisch, mehrere Becher und ein Salzfass, es liegen ferner Brotstücke und ein Messer daselbst. Der Schnitt ist feiner als bei No. 1 und 2. Druckfarbe, Colorit und Papier aber sind gleich, so dass verschiedene Künstler für einen Zweck gearbeitet zu haben scheinen. Die Haare und der Bart des Petrus sind überall, wo dieser vorkommt, hellblau gemalt.

No. 4. **Christus im Garten Gethsemane.**

Im Mittelgrunde betet Jesus nach rechts gewendet; blutiger Schweiss dringt ihm aus Haupt, Händen und Füssen; vor ihm der Fels, auf welchem der Kelch steht. Im Vordergrunde schlafen Petrus, Jacobus und Johannes. Im Hintergrunde steht Judas, den Beutel in der Hand, mit den übrigen Jüngern in der Gartenthür. Hinter derselben sieht man über dem Rücken eines Hügels die Helme und Lanzen der Kriegsknechte, die Jesum gefangen nehmen wollen. Die Zeichnung der Landschaft ist hart und schroff, die der Figuren bedeutend weicher, obgleich auch hier die Falten der Gewänder hart erscheinen. Schnitt, Druckfarbe und Papier wie bei No. 3.

No. 5. **Die Gefangennehmung Christi.**

Judas mit dem Beutel in der linken Hand küsst Jesum. Ein Kriegsknecht in einem Plattenpanzer mit einem Barett auf dem Haupte, dessen Krempe hinten aufgeschlagen ist, bewaffnet mit einer Streitaxt in der rechten Hand und einem Schwerte an der linken Seite, erfasst Jesum mit der linken Hand am rechten Arme; links hält ein anderer Kriegsknecht, mit einer stählernen auch Ohren und Nacken deckenden Haube versehen, Jesum an einem Stricke, dessen Schlinge er demselben um den Hals geworfen hat. Vor Jesu Füssen liegt Malchus, ein rothgekleideter Jüngling, auf den Knien und auf dem Ellbogen des linken Armes und hält in der linken Hand eine Keule. Neben ihm liegt die Laterne. Im Hintergrunde sieht man einen Kriegsknecht, der auf Jesum losschlägt, ferner Petrus und die Lanze eines nicht sichtbaren Kriegsknechtes. Matth. XXVI, 49 und 50. Dieses Bild ist in Nummer 173 copirt.

No. 6. **Christus vor Hannas.**

Dass Jesus zuerst zu Hannas geführt worden sei, erzählt nur Johannes XVIII, 13. Matthäus XXVI, 57 sagt, dass man Jesum sogleich zu Kaiphas, Marcus XIV, 54 und Lucas XXII, 54 erzählen, dass die Knechte ihn in des Hohenpriesters Haus geführt hätten. Jesus erscheint an den Händen gebunden und geführt von einem Kriegsknechte in einer offenen Halle vor Hannas, der auf einem Throne sitzt, in der rechten Hand ein kleines Stäbchen hält, um den Ausschnitt am Halse seines kurzen Rockes einen breiten goldenen Besatz hat, und auf dem Haupte einen Turban mit hoher gebogener Spitze trägt. Im Hintergrunde ein Kopf mit blauen Haaren, Petrus, und ein Kopf mit metallener Kopfbedeckung. Joh. XVIII, 13.

No. 7. **Petrus verleugnet Christum.**

Im Hofe ist ein Feuer angezündet, bei welchem die Magd steht und mit entsprechender Geberde zu Petrus sagt: Du warst auch mit dem Jesu aus Galiläa. Petrus aber hebt die beiden Schwurfinger der rechten Hand und schwört: Ich kenne des Menschen nicht. Aus dem Fenster des Hauses aber schaut Jesus auf Petrus, und hinter Petrus' Haupte auf der Hofmauer kräht der Hahn. Matth. XXVI, 69 ff.

No. 8. **Christus vor dem Hohenpriester Kaiphas.**

In einer offenen Halle steht der Hohepriester auf der Stufe seines Thrones und reisst sein Oberkleid auf der Brust auseinander. Er ist wie ein christlicher Bischof gekleidet und trägt eine weisse Bischofsmütze mit grüner Inful, ein weisses langes Unterkleid, darüber ein blaues Kleid mit engen Aermeln, endlich ein rothes Oberkleid ohne Aermel, vom Halse bis zur Hälfte des Leibes aufgeschnitten, die Oeffnungen und Ränder sind mit weissem Besatze versehen. Das rothe Oberkleid, welches am Halse zusammengeheftet ist, wird vom Hohenpriester auf der Brust auseinander gezogen. Vor ihm steht Jesus an den Händen gefesselt und von einem

Kriegsknechte geführt in gebeugter Stellung. Geharnischte stehen weiter rückwärts. Matth. XXVI, 65.

No. 9. **Christus vor Herodes.**

Die gerichtliche Verfolgung Jesu vor den weltlichen Gerichten hat bekanntlich zwei Abschnitte. Der römische Landpfleger Pilatus, von den Juden bestürmt, Jesum zu verdammen, fand keine Schuld und schickte Jesum, nachdem er gehört hatte, dass er aus Galiläa sei, zum Fürsten dieses Landes. Herodes fand ebenfalls keine Schuld, fühlte sich aber beleidigt, dass Jesus seine Neugierde durch ein Wunder nicht befriedigen wollte, verspottete ihn, legte ihm ein weisses Kleid an und schickte ihn wieder zu Pilatus. Luc. XXIII, 11. Diese Scene ist hier dargestellt. Herodes mit der Krone auf dem Rande der spitzigen Mütze, in einem Purpurmantel mit weissem Kragen, sitzt auf dem Throne, der einen Baldachin und nach den Seiten zurückgeschlagene Vorhänge hat. Jesus hat über dem braunen Kleide ein weisses ärmelloses Gewand und wird von zwei Knechten gemisshandelt.

No. 10. **Christus vor Pilatus.**

Pilatus sitzt ebenfalls auf einem Throne unter einem Baldachin mit Vorhängen. In der linken Hand hält er einen Stab und Jesus, wieder im grauen Rocke, an den Händen gebunden und von Kriegsknechten umgeben, steht in gebückter Stellung vor Pilatus.

No. 11. **Pilatus wäscht sich die Hände.**

Pilatus sitzt wieder auf dem Throne, aber anders als im vorigen Bilde gekleidet. Er trägt nämlich ein weisses Unterkleid mit weiten Aermeln, darüber ein rothes oben anliegendes, unten sehr weites Kleid mit Aermeln bis zur Hälfte des Oberarmes. Dies Kleid hat bis auf die Brust herab einen Einschnitt, Schlitz, welcher ebenso wie der Aermelrand mit Gold besetzt ist. Ein Jüngling giesst ihm aus einer goldenen Kanne Wasser über die Hände in ein goldenes Becken. Vor ihm steht Jesus, bereits mit der Dornenkrone auf dem Haupte, in gebückter Stellung. Hinter ihm ein gepanzerter Kriegsknecht, welcher drohend einen Stock schwingt. Matth. XXVII, 24.

No. 12. **Christus wird von den Kriegsknechten entkleidet.**

Ein Kriegsknecht zieht Jesu den Rock über die Arme aus. Darum biegt sich Jesus nach vorn. Seine Hüften sind schon mit einem Schurze umgeben, der, vorn verschlungen, mit einem Zipfel rückwärts flattert. Zwei andere Kriegsknechte, von denen der eine Stiefeln mit rothem Rande bis über die Knie, eine spitze Mütze mit goldenem Knopfe auf der Spitze und einen kurzen, unten ausgezackten Rock, der andere einen Rock mit engen ausgezackten Aermeln trägt, stehen drohend neben Jesu. Matth. XXVII, 27 f.

No. 13. **Die Dornenkrönung.**

Christus sitzt auf einem Throne ohne Baldachin, ist mit einem Purpurmantel bekleidet und hält, obgleich gebunden, ein Rohr in seiner linken Hand. Die Dornenkrone wird ihm von zwei Kriegsknechten durch zwei kreuzweis über das Haupt gelegte Stäbe aufgepresst. Das Blut strömt von seinem Haupte. Vor Jesu kniet ein kahlköpfiger Mensch, welcher ihn unter der Form der Anbetung verhöhnt. Matth. XXVII, 28. 29 und in den Parallelstellen ist die Dornenkrönung nicht beschrieben, sondern nur gesagt, *καὶ πλέξαντες στέφανον ἐξ ἀκανθῶν, ἐπέθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ.* Man setzte ihm also spottweise wahrscheinlich einen Distelkranz statt eines Lorberkranzes auf, darum ist auch vom Blute durch die Dornenkrone veranlasst in den Evangelien nicht die Rede.

No. 14. **Die Geisselung Christi.**

Nach Johannes XIX, 1 ging die Geisselung der Dornenkrönung voraus, Lucas XXIII, 22 giebt blos an, dass Pilatus die Absicht gehabt habe, Jesum zu züchtigen und dann loszulassen. Marcus XIII, 15 berichtet nur, dass Pilatus Jesum zur Geisselung und Kreuzigung verurtheilt habe, beide also berichten den Act der Geisselung nicht. Dagegen schreibt Matth. XXVII, 26: aber Jesum liess er (Pilatus) geisseln und überantwortete ihn, dass er gekreuzigt würde. Auch hier geht die Geisselung der Krönung voraus.

Jesus, bis auf den Schurz um die Hüften unbekleidet, steht mit Händen und Füssen an eine Säule gebunden, welche ein flaches Gewölbe trägt. Zwei Knechte geisseln ihn.

No. 15. **Sehet welch ein Mensch.**

Jesus im Purpurmantel und mit der Dornenkrone auf dem Haupte wird von Pilatus auf die Stufen des Richthauses geführt und den Juden gezeigt, um ihr Mitleid zu erwecken. Diese aber fordern mit leidenschaftlicher Geberde seinen Tod. Joh. XIX, 4. 5.

No. 16. **Die Kreuztragung.**

Nach Joh. XIX, 17 trägt Jesus das Kreuz allein und Simon von Cyrene wird gar nicht erwähnt. Von den übrigen Evangelisten wird erzählt: und führeten ihn (Jesum) hin, dass sie ihn kreuzigten. Und indem sie hinausgingen, fanden sie einen Menschen von Cyrene mit Namen Simon, den zwangen sie, dass er ihm sein Kreuz trug. Matth. XXIV, 31, Marc. XV, 20, Luc. XXIII, 26. Wenn nun auch in diesen Stellen nicht gesagt wird, dass Jesus anfangs sein Kreuz selbst getragen und dann unter der Last desselben erlegen sei, so ergiebt sich doch aus Joh. XIX, 17, dass Jesus und kein anderer anfangs getragen hat, und dass nachher ein zufällig Ankommender — Simon kam vom Felde — das Kreuz zu tragen gezwungen wurde, jedenfalls darum, weil kein bestimmter Kreuzträger da war, und weil Jesus das Kreuz nicht mehr tragen konnte. Die Passionsbilder stellen nun die Sache regel-

mässig so dar, dass Jesus nur mit grosser Mühe, bisweilen erliegend, das Kreuz trägt, und dass Simon von Cyrene das Kreuz tragen hilft. Jesus trägt ein Antoniuskreuz auf der linken Schulter, Simon von Cyrene hilft den Kreuzesstamm tragen. Ein Jüngling, mit dem linken Arme auf den Kreuzesstamm sich lehnend, hebt den Stock, um auf Jesu Rücken loszuschlagen. Neben Jesu, einen Schritt voraus, geht ein Kriegsknecht mit der Lanze, welcher Jesum am Stricke, der um den Leib geschlungen ist, führt. Hinter den genannten Personen sind St. Maria und St. Johannes sichtbar. Im Mittelgrunde ein Haus und ein Thor, aus welchem der Zug getreten ist.

No. 17. **Die Vorbereitung zur Kreuzigung.**

Das Kreuz liegt auf dem Boden; Jesus sitzt nackend mit gebundenen Händen, um die Hüften mit dem Schurze bedeckt, auf einem Arme des Kreuzes. Der Rock liegt vor ihm zum Theil unter seinen Füssen. Ein Kriegsknecht bohrt das Loch zum Nagel für das Anheften der Füsse; ein zweiter hat in einer Hand den Hammer, mit der andern macht er Jesu zugekehrt eine Bewegung, als wolle er dem Heiland zureden. Im Mittelgrunde die heiligen Frauen [108]) und St. Johannes, im Hintergrunde die Stadt Jerusalem. Aus der heiligen Schrift giebt es für diese Scene keinen Beleg.

No. 18. **Christus wird ans Kreuz genagelt.**

Das Kreuz liegt auf dem Boden und Jesus auf demselben, so dass sein Haupt über den Querbalken hinausragt; der linke Arm wird angenagelt, der rechte gehalten, das Nagelloch aber ist schon vorgebohrt. Ein Mann in einem langen, unten besetzten Rocke überwacht die Kreuzigung. Im Mittelgrunde stehen St. Johannes und die heiligen Frauen, im Hintergrunde ist Jerusalem sichtbar. Die Kreuzigung wird in den Evangelien nicht beschrieben, doch ergiebt sich aus Joh. XX, 25, dass die Hände angenagelt waren, und aus Luc. XXIV, 39 u. 40 ist es wahrscheinlich, dass auch die Füsse angenagelt waren. Die Tradition der Kirche lässt die Hände und Füsse stets angenagelt sein.

No. 19. **Der Tod Christi.**

Der Herr neigt das Haupt zur Rechten und verscheidet. Links knieen St. Maria, St. Johannes und die heiligen Frauen, rechts steht Longinus ganz geharnischt mit rothem Mantel und Mütze und hebt auf Jesum blickend die rechte Hand. Hinter ihm stehen drei Kriegsknechte, mit Schild, Lanze und dem Rohre, an dem der Schwamm steckt. Vor dem Kreuze liegen der Schädel und ein Knochen Adam's. Matth. XXVII, 54, Marc. XV, 19, Luc. XXIII, 47.

No. 20. **Die Abnahme Christi vom Kreuze.**

Die Abnahme Jesu vom Kreuze wird in den Passionen verschieden, bald mit, bald ohne Anwendung eines leinenen Tuches zur Aufnahme des Leichnams,

108) Ueber die heiligen Frauen: Maria die Mutter Jacobi minoris und Joses, Maria Magdalena, Salome, deren Verhältniss zu Jesu und seiner Mutter, zu St. Johannes dem Evangelisten und auch zu einander aus den Evangelien nicht klar wird, sehe man die Lexica und die Claves Novi Testamenti.

beschrieben. Das Verfahren bei der eigentlichen Lösung des Leichnams Jesu vom Kreuze wird nirgends angegeben. Es sagen hierüber die Evangelisten nur „und nahm ihn ab“. Das Uebrige, was sie hinzufügen, bezieht sich nur auf das Begräbniss. Man vergleiche Marc. XV, 45, Luc. XXIII, 53: „Und Joseph von Arimathia nahm ihn (den Leichnam Jesu) ab, wickelte ihn in eine Leinwand und legte ihn in ein gehauen Grab. Joh. XIX, 38 ff. und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus und brachte Myrrhen und Aloe unter einander bei 100 Pfund. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und banden ihn in leinene Tücher mit Specereien, wie die Juden pflegen zu begraben.“ Auf unserem Bilde nehmen Joseph und Nikodemus Jesum vom Kreuze. Links sitzen St. Maria, die Mutter Jesu, St. Johannes und wahrscheinlich St. Maria Magdalena.

No. 21. **Die Salbung Christi.**

Jesus liegt noch neben dem Kreuze auf einer Leinwand, St. Maria Magdalena, St. Maria Jacobi und St. Salome knieen rechts neben dem Leichnam und balsamiren denselben. St. Johannes und St. Maria, die Mutter Jesu, stehen hinter der Gruppe. Links vor Jesu Leichnam liegt die Dornenkrone und drei Nägel. Matthäus erwähnt nichts von der Salbung; Marc. XVI, 1 sagt, dass die Frauen Specerei gekauft und die Absicht gehabt hätten, Jesum am Morgen nach dem Sabbath zu salben, dass aber die Auferstehung bereits erfolgt war. Dasselbe erzählt Lucas XXIV, 1. Nur Johannes XIX, 38 ff. sagt, dass Nikodemus Specerei gebracht und Jesum mit den Specereien in leinene Tücher gebunden habe. Die Salbung Jesu ging also wahrscheinlich nicht so vor sich, wie hier dargestellt ist.

No. 22. **Die Grablegung Christi.**

Nikodemus und Joseph von Arimathia legen den Körper Jesu in das steinerne Grab, welches in Form einer Kiste gehauen auf einer steinernen Platte ruht und über die Fläche des Bodens erhaben ist. St. Maria, St. Johannes und drei heilige Frauen sehen betend zu. Auch hier geht die Tradition über die evangelische Erzählung hinaus.

Nach Matth. XXVII, 60 f. legt Joseph Jesum ins Grab und St. Maria Magdalena, sowie St. Maria, die Mutter Jacobi und Joses, sehen zu. Ebenso erzählt Marcus XV, 40. 47. Nach Lucas XXIV, 53 legte Joseph Jesum ins Grab, es folgten aber die Weiber nach, die mit ihm gekommen waren aus Galiläa und beschauten das Grab. Johannes XIX, 40 sagt, dass Nikodemus und Joseph Jesum begraben hätten, er erwähnt aber nichts von den Frauen. Somit ist also unsere Darstellung eine Verbindung von Lucas und Johannes. Da aber aus Matth. XXVII, 60 hervorgeht, dass das Grab in einen Felsen gehauen war, und dass ein Stein vor die Thür gewälzt wurde, so ergiebt sich, dass die Form des Grabes nicht geschichtlich treu ist. Der Felsen ist auf unserm Bilde im Mittelgrunde.

No. 23. **Die Höllenfahrt Christi.**

Christus, bekleidet mit einem langen rothen grüngefütterten Mantel, mit der Siegesfahne in der linken Hand, erscheint vor den Pforten der Hölle. Adam und Eva kommen aus den Flammen und knieen betend vor Jesu, welcher sie mit wohlwollender Miene und passender Handbewegung zu beruhigen scheint. Im Schnitt und Colorit gleich No. 2.

Die Höllenfahrt Jesu beruht auf I. Petri III, 19: „In demselbigen (Geiste) ist er auch hingegangen und hat gepredigt den Geistern im Gefängniss.“ Die Darstellung war der Phantasie der Künstler gänzlich überlassen.

No. 24. **Die Auferstehung Christi.**

Christus steigt mit dem rechten Fusse aus der Grabkiste, während die vier Kriegsknechte um dieselbe schlafend herumsitzen. Die Grabkiste ist in der Form von derjenigen verschieden, in welche Jesus hineingelegt worden war; sie hat an der Seite mehrere Rundstäbe, Hohlkehlen und Leisten. In technischer Ausführung gleich No. 2 und 23.

Das Ereigniss der Auferstehung beschreibt Matthäus als Erdbeben mit Blitz, welcher die Hüter betäubte. Cap. XXVIII, 2 ff. Marcus XVI, 6 ff. lässt durch einen Jüngling in weissen Kleidern den Frauen die Auferstehung berichten, ohne über die Modalität sich auszusprechen. Luc. XXIV, 4 lässt dasselbe den Weibern durch zwei Männer in glänzenden Kleidern, welche zu ihnen ins Grab treten, berichten, verschweigt aber ebenfalls die Modalität. Johannes XX, 1 ff. bemerkt ebenfalls nur das Factum ohne Angabe der Modalität, nennt aber zwei Engel, welche im Grabe gesessen haben, wo der Leichnam Jesu gelegen hatte. Die Darstellung ist also vom Künstler frei gewählt. Anderwärts wird der Blitz dargestellt.

No. 25. **Die Verherrlichung Christi.**

Die Himmelfahrt Christi ist nicht dargestellt, sondern nur die Folge derselben, die Verherrlichung Christi in der Trinität. Das signum Trinitatis. Gott-Vater mit einer Kaiserkrone auf dem Haupte und mit einer goldenen Glorie hält sitzend, jedoch ohne dass man den vom grossen rothen Mantel bedeckten Thron sieht, den gekreuzigten Sohn mit beiden Händen so, dass er das Crucifix vor sich hat. Jesus lebt am Kreuze und hat darum das Haupt gerade erhoben. Auf dem rechten Kreuzesarme sitzt der heilige Geist in Gestalt einer Taube mit Glorie.

No. 26. **Der Tod.**

Ein ziemlich entfleischtes Gerippe, die Hände unter der Brusthöhle kreuzend, mit einem sehr schmalen Schleier, welcher sich vom rechten Arme über die Schultern und den Rücken, über die linke Hüfte zum rechten Schenkel herabzieht und rückwärts flattert, steht vor einem offenen Grabe, in welchem noch

ein Grabscheit steckt, und über welchem diagonal eine röthliche Marmorplatte mit goldenem Kreuze liegt. Halbkreisförmig über das Gerippe flatternd ist ein Schriftband mit den Worten: **Der tod sumpt** (säumet) **sich nit. Ecci ci 1X Cab.** Dieses Blatt deutet demnach den ascetischen Zweck der ganzen Bilderreihe an.

Diese 26 Blätter sind nicht alle von einem Künstler. Wir unterscheiden leicht drei verschiedene Arbeiter; der erste hat die Opferung Isaak's, der zweite den Einzug in Jerusalem, die Höllenfahrt und die Auferstehung, der dritte alle übrigen Blätter gemacht. Es ergiebt sich dies aus Folgendem. Isaak's Opferung hat einen gröberen Schnitt und keine Schraffirung in den Schatten. Das Blatt ist weniger sorgfältig, besonders in den Falten gemalt, hat aber dieselben Farben wie die Mehrzahl der Blätter. Die Arbeiten des zweiten Künstlers sind auch ziemlich grob geschnitten, haben fast nur Contouren, die Falten, wenig geknickt und keine Schraffirung. Zu den Kleidern und Feuerflammen ist hier Zinnoberroth und statt der Schraffirung eine dunklere Tinte derselben Farbe verwendet. Die Glorie Jesu ist nicht kreisrund, sondern mehr elliptisch, das Lilienkreuz derselben minder zierlich und der Rand nur mit einer Linie gebildet. Diese drei Bilder sind in den Rahmen, der sie jetzt umgiebt, nach Entfernung der ursprünglichen Bilder eingesetzt. Das Colorit dieser Bilder beobachtet zwar die Contouren genau und hat die Schattirung durch dunklere Tinten hergestellt, allein die Gesichter sind ausdruckslos, das Incarnat nicht befriedigend und alles Uebrige steif. Dagegen sind die zweiundzwanzig Blätter des dritten Künstlers eine zierliche und befriedigende Arbeit. Die Gruppirung ist ansprechend, die Zeichnung naturtreu, der Faltenwurf reich und nur die Gesichter haben nicht überall den wünschenswerthen Ausdruck. Der Schnitt ist fein und zierlich, die Schatten sind wo nöthig durch Schraffirung dargestellt und auch der Fussboden ist angemessen schraffirt. Die Luft ist auf allen Blättern durch schönes dunkeles Mineralblau in gleichmässiger Tinte von oben bis unten dargestellt.

Wir fügen noch folgendes Einzelne hinzu. Jesus hat eine kreisrunde Glorie mit doppeltem Rande, der durch ein Lilienkreuz gestützt ist. Der mittlere Stab verstärkt sich oben und spaltet sich in zwei Spitzen, die den Kreis der Glorie so berühren, dass der Zwischenraum ein kleines Dreieck mit concaven Schenkeln und convexer Grundfläche ausmacht. Die beiden Seitenstäbe biegen sich oben, ohne den innern Kreis des Glorienrandes zu berühren, fast kreisrund abwärts. Das Gold ist sehr wohl erhalten. Der Rock Jesu ist bis zum Bilde der Entkleidung sehr blassbraun. Er ist in verschiedenen Tinten sorgfältig gemalt, mit fast weissen Lichtern und nussbraunen Schatten. Das Incarnat des Körpers Jesu ist bis zum Bilde der Kreuzigung hell und schwach schattirt. Der Leichnam Jesu ist dagegen sehr dunkel schattirt. Der Schurz um die Lenden Jesu flattert bei der Geisselung und am Kreuze malerisch im Winde. Auf die Person Jesu ist offenbar grosse Sorgfalt verwendet.

St. Maria trägt einen Mantel von derselben Farbe wie der Rock Jesu und ist mit gleicher Sorgfalt behandelt. Auch bei andern Personen, wo dieses blasse Hellbraun verwendet ist, ist es durch Lichter und dunklere Tinten schattirt, allein mit geringerer Sorgfalt. An den Figuren kommt noch Blassroth, hell Mineralblau und dunkel Carmoisinroth vor. Die ersten beiden Farben sind durch Lichter und dunklere Farben schattirt, das dunkele Roth von lebhaftem Feuer ist öfter durch die Schraffirung als durch verstärkte Farbe schattirt. Die Glorien der Heiligen bestehen aus feinem Golde mit doppeltem Rande. Der Fussboden ist grün, geht aber in zweckmässiger Schattirung vom Grüngelb in tiefes Grün über je nach Bedürfniss und Beleuchtung. Dies geschieht auch bei Darstellung des quadrirten Fussbodens. Die Wege sind gelb mit brauner Schattirung. Das Holzwerk ist ockergelb und durch Schraffirung schattirt. Die Haare Jesu, Simon's von Cyrene, Joseph's, der vornehmen Männer und einiger Jünger, auch die des Judas sind braun, die St. Petrus' und eines andern älteren (Jacobus der Aeltere?) Jüngers und die Gott-Vaters sind bläulich, die Haare der übrigen Männer, insbesondere aller Diener, sind gelb.

Die Kleidung anlangend, so machen wir auf die spitzen Schuhe aufmerksam, die allerdings bei den gemeineren Leuten etwas stumpfer sind. Ein Mann hat auch Stiefeln mit einem rothen Rande bis über die Kniee. Der kurze Rock ist bisweilen unten ausgezackt, bisweilen auch zweifarbig. Zum Besatze des F[illegible]sausschnittes und der Aermel ist bei den Vornehmen bisweilen Gold verwendet, auf welchem feine Muster sind; der untere Rand des langen Rockes ist oft weiss besetzt. Einigemal kommt auch das kurze Wams und einmal bei einem, welcher kniet, die hinten abgeknöpfte Hose vor.

Alle Bilder ohne Ausnahme haben, wie schon bemerkt, einen dunkel mineralblauen Grund und sind von einem Rahmen umgeben, der aus einer Goldleiste und einer breiteren Zinnoberleiste, die eng aneinander anschliessen, bestehen. Dieser Rahmen macht namentlich durch die Verbindung des Goldes und der dunkelblauen Luft einen lebhaften Eindruck.

Durch die angeführten Eigenschaften unserer Bilder erhalten wir Bestimmungsmittel für die Zeit, in welcher dieselben entstanden sein können. Die spitzen Schuhe in Verbindung mit dem Lilienkreuze in der Glorie, mit den flatternden Zipfeln an dem Schurze Jesu, mit der farbigen Schattirung und der vollkommenen Ausfüllung des Grundes weisen noch auf das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts.

Zur Bestimmung des Ursprungsortes ist das letzte Bild mit seiner Inschrift von Wichtigkeit. Es ist ohne Zweifel eine Arbeit desselben Künstlers, welcher die Mehrzahl der Bilder gefertigt hat, und da, wo dieses Bild gemacht worden ist, müssen auch die übrigen gemacht sein. Dies Bild hat aber die ebenfalls unzweifel-

haft oberdeutsche Inschrift: Der tod sumpt nit (säumet nicht), folglich haben wir hier eine oberdeutsche Arbeit vor uns. Sie ist unstreitig von einem Maler, von einem Künstler und nicht von einem Briefmaler gemacht. Wer aber der Maler gewesen ist und wo er gewohnt hat, wird uns zu bestimmen nicht möglich. Wir wollen nur darauf aufmerksam machen, dass Günther Zeiner in seinem Sumerteil der heyligen leben, Augsburg 1472, die Bilder durchweg mit einem rothen Rande eingefasst hat und dass das lebhafte Roth, dunkel Carmoisin, bei ihm sehr häufig vorkommt, dass auch Bämler in seiner Historie von Troja, Augsburg 1474, Blau und gemischtes Grün angewendet hat und dass auch bei ihm schon Stiefeln bis an die Kniee vorkommen. Wir können hier eine vorzügliche Leistung der oberdeutschen, wahrscheinlich schwäbischen Schule annehmen. Diese Ansicht wird auch durch Schriftzüge auf der Rückseite des ersten Blattes bestätigt. Oben steht in Schriftzügen des XVII. Jahrhunderts: Auss der Ursbergerischen Liberei. Ursberg aber ist die berühmte schwäbische, 1145 gegründete Abtei, welche sieben Stunden südwestlich von Augsburg liegt, 1803 an Baiern kam und säcularisirt wurde. Weiter unten liest man: „ist das puch", also wieder schwäbisch, in Schriftzügen des XVI. Jahrhunderts. Endlich steht unten Anna Widmann, Canntzler zue burghausen geheret d/. Das Ende von Canntzlerin und dem Worte das, sowie die nachfolgende Zeile sind weggeschnitten.

Wir erfahren hieraus zugleich, dass unsere Passion früher ein Buch ausmachte.

Das Papier hat die Textur des in Schwaben öfters vorkommenden Papiers, hat aber kein Wasserzeichen. Der Druck ist scharf und schwarz und wahrscheinlich mit der Presse ausgeführt.

Die Grösse der Bilder mit dem Rahmen beträgt durchschnittlich Höhe 3 Z. 4 L., Breite 2 Z. 7 L. Die Breite des Randes schwankt zwischen 3 und 4 Linien.

No. 171.

Die Kreuzigung Christi.

(1470—1480.)

Christus, schon verschieden, mit goldener Glorie und Schapel, sowie mit einem gelben, vorn übereinander geschlagenen Schurze, hängt an einem Antoniuskreuze, den rechten Fuss über den linken genagelt. Die Haare sind lang und hängen bis auf die Schulter, der Bart ist ungespalten und nur Kinnbart. Ueber dem Haupte Jesu nach links gerückt steht I N R I in römischer Antiqua. Das N durch die Ausbiegung nach unten etwas manierirt. Auf dem Wege vor dem

Kreuze liegt Adam's Schädel und ein Knochen. Unter dem linken Arme Jesu steht Longinus, die rechte Hand erhebend und auf Christum blickend, als wollte er sagen, fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen, Luc. XXIII, 47. Longin trägt einen Plattenpanzer und die Kesselhaube, Salade [109]), also den Helm der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts mit der Barthaube. Er ist von drei Kriegsknechten begleitet, von denen der eine einen spitzigen Helm trägt, welcher an der Seite eine runde Scheibe hat, die die Ohren deckt und bis auf den Hals herabreicht. Von der Brust abwärts scheint derselbe in Stahl gekleidet. Er trägt eine Lanze mit schmaler langer mennigrother Fahne. Neben ihm steht ein Kriegsknecht mit runder Stahlkappe auf dem Haupte, übrigens, wie es scheint, in hellbraunes Leder gekleidet; er trägt einen langen Spiess, welcher am unteren Ende der langen Spitze auf der einen Seite ein Beil, auf der anderen Seite eine Spitzhacke hat (Hellebarde). [110]) Der dritte Kriegsknecht trägt ein kurzes Schwert an der linken Seite. Auf dem Kopfe hat er die runde Kappe mit dem schmalen bis fast an die Kniekehlen reichenden Schweife (Gugel), welcher schon im XIV. Jahrhundert vorkommt. Sein anliegender Rock reicht nur etwas über die Hüften herab, seine engen Hosen reichen bis in die Schuhe. Die Schuhe sind noch etwas spitz, reichen aber nur bis an die Knöchel. [111])

Vor dieser Gruppe steht ein Mann in grünem Unterkleide, von dem man nur die bis zur Hand reichenden weiten Aermel sieht. Darüber trägt er einen bräunlich und blau schillernden Rock, welcher bis zu den Hüften eng anliegt, aber sehr weite, nicht ganz bis zum Ellbogen reichende Aermel hat, von den Hüften bis zu den Knöcheln aber ziemlich weit ist und um die Hüften mit einer Schärpe zusammengehalten wird, deren Enden etwas hinten herab hängen. Die Nath auf dem Rücken und die Näthe und Falten am unteren Theile sind scharf markirt. Aermel und Rocksaum sind mit breiten Goldstreifen besetzt. Auf dem Haupte, dessen Haare bis auf die Schultern herabfallen, trägt er ein rothes Barett, dessen Rand hinten aufgeschlagen ist und unter dem gelben Randbesatze ein grünes Futter zeigt. Alle Männer sind bartlos. Unter dem rechten Arme Jesu stehen drei heilige Frauen mit goldenen Glorien. Voran steht die Mutter Maria, um den Hals das faltige Tuch, bekleidet mit rothbraunem Kleide, das am Hals zusammenschliesst. Ein blaues faltiges Manteltuch hat sie über den Kopf genommen und als Oberkleid verwendet. Es reicht bis auf den Fussboden und liegt in reichen Falten auf. Unmittelbar hinter Maria steht St. Johannes mit entblösstem Haupte und goldener Glorie, seinen Blick schmerzlich abwendend. Ueber beide ragen die Häupter von St. Maria Magdalena und St. Maria Jacobi

109) Hefner, Trachten des Mittelalters II, 126. II, 131.

110) Hefner, Trachten des Mittelalters II, 91. Ende des XV. Jahrhunderts. II, 158, XV. Jahrhundert.

111) Hefner, Trachten des Mittelalters II, 91.

(Luc. XXIV, 10) hervor, sie sind mit einem weissen Tuche bedeckt und mit goldener Glorie umgeben. Vor ihnen erscheint Johanna (Luc. XXIV, 10)[112]), das Haupt bedeckt mit einer helmartigen Haube und mit einem Tuche, das bis zur Mitte des Rückens herabfällt. Um ihr grünes, den Oberkörper eng umschliessendes Kleid trägt sie noch einen weiten Mantel. Ihre Schuhe sind spitz. Sie bewegt sich nach St. Johannes. Den Mittelgrund erfüllt rechts ein sanft anlaufender oben platter Berg mit Gras bedeckt, links erblickt man eine Stadt mit Mauern und Thürmen, die mit Zinnen besetzt sind. Das kegelförmige Dach des Thurmes ragt aus den Zinnen hervor. Im Hintergrunde noch eine anscheinend zerstörte Ringmauer, welche ein blassblaues Feld einschliesst. Das Ganze umgiebt ein Goldrand, der oben und unten einen Mennig-Streifen hat.

Die Zeichnung ist sorgfältig, der Schnitt ziemlich fein, aber nicht scharf, die Gesichter sind etwas plump. Die Druckfarbe ist schwarzbraun. Der Druck ist nicht ganz scharf. Das Colorit ist lebhaft; dunkellasurblau ist der Himmel und einige Kleidungsstücke, grasgrün in Mineralfarbe der Mittel- und Vordergrund, sowie die Kleidung der Johanna, mennigroth Kleidungsstücke und Dächer; die Schatten sind mit Zinnober gemacht, krapproth das Kleid Maria's, golden sind die Glorien, der Panzer des Longin, Waffen und Besatz der Bekleidung des Mannes mit der Gugel. Die Schatten sind nicht nur durch Schraffirung, sondern auch durch Abstufung der Farben ausgedrückt. In der Rüstung und Kleidung mischt sich Früheres und Späteres, die Gugel auf dem Haupte des Kriegsknechtes, das Basinet statt des Spangenhelmes, die schmale dreieckige Fahne sind frühere, dagegen die abgestumpfte Fussbekleidung und die Form der Hellebarde sind spätere Formen. Wir glauben unser Bild in die Mitte der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts und wegen der angewendeten Farben an den Niederrhein versetzen zu müssen, obgleich zugegeben werden muss, dass Lasurblau und der farbige Rand um die Bilder sowohl bei Günther Zeiner 1472, als auch bei Bämler 1474 in Augsburg vorkommen.

H. 5 Z. B. 3 Z. 11 L. ohne Rand.

No. 172.

Christus als Weltenrichter.

(1470 — 1480.)

Christus sitzt auf einem Throne in einem strahlenden Wolkenkreise. Sein Haupt umgiebt eine gelbe Glorie mit einfachem rothen Kreuze und rother Einfassung. Ein braunes Unterkleid und ein rother Mantel, beides weit und faltig,

112) Johanna wird von Lucas, Evang. VIII, 3, als Gattin des Chusa, eines Beamten des Herodes, aufgeführt und kommt nur noch Luc. XXIV, 10 vor.

bilden seine Bekleidung. Auf dem linken Knie ruht die Weltkugel, welche mit der linken Hand bedeckt ist, die rechte Hand hebt Christus etwas empor. Sein Haar ist gescheitelt, sein Bart ungetheilt, sein Antlitz ernst ohne Härte. Der Thron in Form eines niedrigen Altartisches ist ohne Lehne und gelb. Die Wolken, in Form von auf- und abgesenkten phantastischen Weinblättern oder Muscheln, sind roth und grau mit weisser Schattirung, die aus denselben hervordringenden Strahlen gelb. Unter dieser Gruppe stehen, abermals auf Wolkengrunde, rechts fünf Apostel, voran St. Petrus und St. Paulus, und heilige Frauen, von denen voran die heilige Katharina am Schwerte, die heilige Barbara am Kelche, die heilige Ursula am Pfeile, die übrigen aber in Ermangelung von Emblemen nicht erkennbar sind.

Die Gewänder dieser Figuren zeigen die reichen scharfen Falten. Dazu kommt noch die eigenthümliche Körperhaltung, welche die heilige Katharina hat, eine Haltung, welche von Hefner in den Trachten des Mittelalters am Ende des II. Theiles mehrfach aufführt. Wir setzen deshalb das Bild gegen den Schluss des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts und wegen des Colorits nach Augsburg oder Ulm. Das Colorit bietet nämlich die bekannten Farben der schwäbischen Schule, das lebhafte Saftroth mit Glanz, das Grau in mehreren Abstufungen, das lebhafte Gelb, endlich das Spahngrün. Das letztere weicht allerdings durch die Helligkeit, mit der es, wahrscheinlich durch Beimischung von Bleiweiss, auftritt, von der gewöhnlichen Schattirung dieser Farbe ab. Die Farben sind frisch erhalten und sorgfältig auf die Contouren beschränkt. Ein rother Rand umgiebt das Bild.

Die Zeichnung des Bildes entspricht mässigen Ansprüchen, selbst in den Gesichtern, obgleich einige stier, andere geistlos erscheinen. Dagegen möchte gegen Gruppirung und Gewandung nichts Wesentliches einzuwenden sein. Der Schnitt ist scharf. Der Druck ist in schwarzer Farbe genau mit der Presse bewirkt. Ein Wasserzeichen ist im Papier nicht bemerkbar.

H. 7 Z. 1 L. B. 4 Z. 5 L.

No. 173.

Die Gefangennahme Christi.

(1470 — 1480.)

Dieses Bild ist eine Copie von No. 5 in der Passion No. 170.

Der Schnitt ist sauber, der Druck ist scharf mit braunschwarzer Farbe und wie es scheint mit der Presse bewirkt. Das Colorit hält sorgfältig die Contouren inne. Die Farben sind nicht lebhaft. Der Rock Jesu, die ganze Kleidung des Kriegsknechtes im Hintergrunde und die Beinkleider des Kriegsknechtes im Vorder-

grunde links sind matt ockergelb. Der Rock des Judas und das Wams des Malchus sind schmutzig weiss. Der kurzärmlige kurze Oberrock der vordern Kriegsknechte und die Beinkleider des Malchus sind matt saftroth, aber bereits verschossen. Das Eisen ist hellblau. Der Fussboden ist grün und mit gelben Lichtern gehöht; desgleichen sind die Aermel und Kragen an den Unterkleidern der beiden vordern Kriegsknechte grün. Die Luft hat blaue Streifen, die Einfassunglinie hat einen zinnoberrothen Rand von einer Linie Breite. Das Papier ist ohne Wasserzeichen. Wie der rothe Rand anzunehmen erlaubt, ist das Blatt wahrscheinlich in Süddeutschland gefertigt, von wo es auch in unsere Hände gelangt ist. Die Grösse innerhalb der Einfassungslinie beträgt:

H. 2 Z. 8½ L. B. 1 Z. 11½ L.

No. 174.

Christus vor das Richthaus geführt.

(1470 – 1480.)

Unser Bild ist eine Copie des fünfzehnten Blattes der Passion unter No. 170.

Die Zeichnung ist auch hier insofern charakteristisch als dem schwachen und verdammlichen Pilatus ein hässliches Gesicht gegeben worden ist. Die Schatten sind schraffirt, und der Fussboden durch Querlinien schattirt. Der Schnitt zeigt feine und scharfe Linien, der Druck ist in schwarzer Farbe, zweifelhaft ob mit der Presse oder mit dem Reiber, gut ausgeführt. Das Colorit hält die Contouren ein und hat lebhafte Farben. Hellgrün sind der Rock des Pilatus, die Dornenkrone, die Mütze des ersten Juden und der Fussboden. Carmoisinroth ist der Purpurmantel, der Rock des ersten Juden und einige Mützen, matt zinnoberroth sind die Fleischpartien und blau in Weiss übergehend ist die Luft. Ein rother Rand umschliesst das Ganze.

Der Charakter der Arbeit und des Colorits weist auf Oberdeutschland, die rothe Einfassung ist bekanntlich bei den Bildern der augsburger Drucke gewöhnlich. Die Kleidung des Pilatus, die Schattirung durch Schraffirung, die Linierung des Fussbodens, die Färbung des Himmels sind Merkmale des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

Das Bild hat mit dem rothen Rande H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z. 2 L.

No. 175.

Christus aus der Messe St. Gregorius'.

(1470 — 1480.)

Christus mit Dornenkrone, umgeben von einer saftrothen, grün eingefassten Glorie, welche durch ein lilienförmiges Kreuz gestützt wird, bekleidet um die Hüften mit einem gelben Schurz, dessen Zipfel vorn herunter hängen, kniet vor seiner Grabkiste und zeigt das Blut, welches von seiner Stirn, seinen Händen, seiner Seite und seinen Füssen in starken Tropfen herabfliesst. Mit der rechten Hand drückt er seine Wunde auseinander, die linke Hand zeigt er emporhaltend. Zu beiden Seiten der Grabkiste steht je eine Säule. In der Mitte derselben sind gelbe Röhren, welche nach der Grabkiste ausgiessen, so dass Tropfen vom Strahle herabfallen. Um den oberen Rand des Capitäls derselben sind je drei Thierköpfe mit Röhren angebracht, welche ebenfalls Tropfen ausgiessen. Die Köpfe ähneln den Wolfs- oder Hundsköpfen. Auf der linken höheren Säule steht in seinem Neste ein Pelikan mit Glorie, welcher seinen drei Jungen seine Brust öffnet. Auf der rechten niedrigeren Säule steht ein Lamm mit Glorie, welches mit dem rechten Vorderfusse eine weisse Siegesfahne mit einem rothen Streifen in der Mitte hält. Der Fahnenstock endet in ein Kreuz, dessen Enden in ein Kleeblatt ausgehen. Niedriger ist diese zweite Säule wahrscheinlich darum, damit die Siegesfahne noch in dem Bilde Raum hatte.

Der Druck mit dem Reiber ist kräftig, die Druckfarbe schwarz, das Colorit ist lebhaft. Dunkel saftroth die Glorie, heller die Säulen und die Blutstropfen, zinnoberroth die Grabkiste, grau das hervorspringende Postament derselben, spahngrün die Einfassung der Glorie, die Dornenkrone, das Pelikannest und der Fussboden. Dunkelbraun Haar und Bart Christi und etwas blässer der Pelikan, blass zinnoberroth der Leib Christi, schwefelgelb die Glorie des Lammes und des Pelikans, das Kreuz, die Röhren und Köpfe, endlich der Schurz. Es ist das Bild mit einer Linie eingefasst. Der Pelikan und das Lamm sind, wie die Glorie zeigt, Symbole des Erlösers. Die Bedeutung der Röhren, deren Ausguss farblos ist, ist uns nicht klar. Das Colorit weist nach Ulm, die Glorie und der Schurz Christi auf den Anfang des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts.

Das Papier ist weiss, fein und verhältnissmässig dünn, ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

H. 7 Z. B. 4 Z. 8 L.

No. 176.

St. Augustinus.

(1470 — 1480.)

Ein heiliger Bischof, welcher in der linken Hand den Bischofstab hält und im rechten Arme ein Buch trägt, schreitet auf grüner Ebene nach rechts. Da wir bei GÜNTHER ZEINER, leben der heyligen, sumerteil, S. CIXVI, St. Augustin ganz so wie unsern Heiligen dargestellt finden, so halten wir unser Bild für eine Darstellung St. Augustinus'. Der Heilige trägt eine weisse, rothbordirte Mitra, von der die Infuln bis auf den Rücken herabhängen. Seine Kleidung besteht aus einem langen lebhaft carmoisinrothen Mantel, der auf der Erde nachschleppt, vorn aber mit dem linken Arme etwas emporgehalten wird. Die Dalmatica ist schiefergrau mit weiten Aermeln und die Alba ist gelb. Auch die Alba ist schon so lang, dass sie sich auf dem Fussboden bricht, aber sie lässt die mässig spitzen Schuhe noch sehen, wie dies noch bei den schreitenden Figuren GÜNTHER ZEINER's in der heyligen leben, sumerteil, der Fall ist. Die Schnecke des Bischofstabes auf unserm Bilde hat ganz die Form wie die bei ZEINER.

Die Zeichnung ist correct, aber etwas steif, die Falten sind zum Theil scharf geknickt. Der Schnitt ist scharf, die Gewandung ohne Schraffirung. Der Fussboden hat Langschraffirung ohne Blumen oder Gras. Eine Linie fasst das Bild ein. Die Arbeit weist auf Augsburg und das Colorit und die Kleidung auf die Mitte der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, in die Zeit GÜNTHER ZEINER's (1472). Das Papier zeigt kein Wasserzeichen. Der Druck ist mit dem Reiber in schwarzer Farbe ausgeführt. Das Colorit hält die Contouren ein.

Ueber das Leben St. Augustin's vergleiche das sumerteil der heyligen leben, Augsburg 1472, Bltt. 166 f. *Acta SS*. 28. August. CLOTH., Der heilige Kirchenlehrer Augustin, Aachen 1840. BINDEMANN, Der heilige Augustin, Berlin 1844. POUJOULAT, Geschichte des heiligen Augustin, aus dem Französischen von HURTER, Schaffhausen 1847. Mrs. JAMESON, *Sacred and Legendary Art*, London 1859, p. 182 ff.

H. 2 Z. 9½ L. B. 2 Z.

No. 177.

Das Martyrium von St. Ursula.

(1470—1480.)

Unser Bild enthält Folgendes: Ein Schiff, dessen Mast mit der christlichen Siegesfahne, weisses Fahnentuch mit rothem Kreuze, geziert ist, und dessen Planken

mit Drath zusammengenäht sind, wie noch heute am obern schweizerischen Rheine geschieht, trägt den Papst Cyriacus [113]) als Bischof gekleidet und eine Anzahl heiliger Jungfrauen, welche goldene Kronen innerhalb der goldenen Glorien tragen.

Eine derselben ist mit einem Pfeil in den Hals geschossen, blutet stark und hat die rechte Hand an den Pfeil und die Wunde gelegt. Eine andere Jungfrau ist mit den Händen und dem Oberleibe über den Rand des Schiffes herabgebeugt, so dass Hand und Haare das Wasser erreichen. Ein Barbar, der am Ufer steht, an welches sich das Schiff fast angelegt hat, erfasst das blonde Haar und ist mit dem Schwerte im Begriffe, das Haupt der Jungfrau abzuschlagen. Cyriacus und die Jungfrauen haben die Hände betend gefaltet.

Ueber die Legende von St. Ursula vergleiche Siegebert's von Gemblours „Chronicon“. Oberrheinische Chronik aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts, herausgegeben von Grieshaber, Rastatt, 1850, S. 4. Sant Vrſula Schifflin, das iſt die innige vn geistlich Bruderschaft genant ſant Vrſulen schyffelein mit ierer heyligen geſelſchaft der XI tuſent jückfrawen. s. l. e. a. 4to. Jacobus de Voragine, *Legenda aurea, legend. undecim. mil. virgin.* Crombachii *Ursula vindicata*, Colon. 1647. *Acta Sanctor.* 21. Octbr. (October 5. Band.) Mrs. Jameson, *Sacred and Legendary Art,* p. 297 ff. Die Sage von der heiligen Ursula und den elftausend Jungfrauen. Von Oscar Schade. 3. Auflage, Hannover, 1854.

Unser Bild stellt die Scene dar, wie St. Ursula auf der Rückkehr von Rom in Begleitung des Papstes Cyriacus vor Köln ankommt und von den Barbaren, welche diese Stadt belagern, angegriffen und mit ihrer ganzen Begleitung, 11000 Jungfrauen, einer ansehnlichen Zahl von Bischöfen und Dienern niedergemacht wird. Die Heilige mit dem Pfeile ist St. Ursula, und die über den Rand gebogene Jungfrau die erste Märtyrerin von den 11000 Jungfrauen, deren Gebeine noch in Köln aufbewahrt und gezeigt werden.

Das Costüm ist schwer zu bestimmen, weil man die Figuren nicht ganz sieht, indess lässt sich doch Folgendes sagen. Die Mütze des Bischofs hat eine mässige Höhe, ist weiss mit rothen Streifen; der Mantel desselben hat einen steifen niedrigen Kragen. Die Kleider der Jungfrauen sind um den Hals so ausgeschnitten, dass der Ausschnitt nach der Brust hin einen stumpfen Winkel bildet; die Kleider sind mit einem Gürtel über den Hüften zusammengehalten und haben auf dem Rücken unterhalb und oberhalb desselben Falten. Die Vorderseite des Kleides ist blos bei St. Ursula und zwar blos bis zum Gürtel sichtbar, hat unterhalb desselben Falten und wird, da andere auf dem Rücken aufwärts Falten haben, auch nach der Brust

113) Die Oberrhein. Chronik aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts, herausgegeben von Grieshaber, Rastatt, 1850, sagt S. 4 unten: Cyriacus I^us was ba. I Jar und XI wůchen. want er lies das babſtthum und die würdekeit wider der cardinal willen und fůr mit den XI tůsing megden gen Kolen und wart gemartert.

zu die Falten nicht entbehren. Die Frauenmäntel sind auf der Brust nicht zusammengehalten, weder mit Schnur noch mit Knopf. Die Aermel liegen ziemlich eng an. Die Haare sind offen, aus dem Gesicht gekämmt und hängen über den Rücken herab. Der Barbar mit hässlichem Gesicht hat eine weite Sackmütze, einen kurzen Rock mit Gürtel, enge Hosen und Stiefeln mit weiten Schäften, die bis auf die Hälfte der Waden herabhängen. Die Spitzen sind schon abgestumpft. Sein Schwert ist krumm und einschneidig. Die Farbe der Kleider ist mittelcarmoisin, hellblau und hellgrün. Die Haare, die Sackmütze, das Schiff und das Holz des Mastes ist hellgelb, der Fussboden ist grün und verläuft sich nach vorn ins Grüngelb. Das Wasser ist blau mit weissen Lichtern, die Luft mittelblau. In der Luft steht geschrieben mit Zügen aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts S. VRSĀLĀ (sic: Ursala). Ein breiter Goldrand, der sich oben im flachen Rundbogen schliesst, bildet die Einfassung.

Die Zeichnung und Gruppirung ist ansprechend und die Gesichter, besonders das des Barbaren, sind nicht ohne Charakter. Die Hände sind zierlich. Der Schnitt ist fein und sorgfältig, die Falten sind einfache Linien ohne Schraffirung und ohne Härten. Der Druck ist vollständig gekommen und in braungrauer Farbe, wie es scheint, mit dem Reiber ausgeführt. Das Colorit hat die Contouren eingehalten, die blauen und grünen Partien theils durch Aussparen der Lichter, wie beim Wasser und beim Mantel Ursula's, theils durch Anwendung von Gelb im Fussboden und in den Mänteln ziemlich gut schattirt. Hierdurch lässt sich so ziemlich das Alter des Blattes bestimmen.

Bei Günther Zeiner, sumerteil der heyligen leben, Augsburg, 1472, findet sich die niedrige Bischofsmütze, weiss mit rothen Streifen, oft, z. B. S. 2, der stumpfe Winkel im Ausschnitt des Kleides S. 85, 107 und 130, der lose umgeworfene, auf der Brust nicht geschlossene Mantel S. 85 und 149. Die vollständig gefärbte Luft zeugt auch für spätere Zeit. Um das Jahr 1480 wurde der Cultus von St. Ursula besonders am Oberrheine gepflegt. Um 1487 wurde zu Strassburg die Brüderschaft der heiligen Ursula erneuert und die Augustinermönche nahmen sich derselben besonders an. Siehe Sant Vrsula Schiflin, Gervinus, Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, 2. Th. 3. Ausg. S. 279. Wir setzen darum unser Bild wohl mit Recht in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts. Der Ort ist kaum zu ermitteln; indess wenn wir die Schiffsform berücksichtigen, welche für den Niederrhein nicht anwendbar, auf dem Oberrheine dagegen noch jetzt üblich ist, wenn wir ferner die Tracht und auch die Farben, Mineralblau, das bei Bämler, Historie der Stadt Troja, 1474, ebenfalls vorkommt, mit augsburger Bildern übereinstimmend finden, endlich den Cultus der St. Ursula am Oberrheine berücksichtigen, so müssen wir das Bild nach Oberdeutschland verlegen. Auf der Rückseite ist

Papier mit Schrift des XV. Jahrhunderts aufgeklebt und darum ein Wasserzeichen nicht zu sehen.

Höhe im Bogen 4 Z. 1 L. B. 2 Z. 6 L.

No. 178.

St. Maternus.

(1470—1480.)

St. Maternus wird für den von Jesu zu Nain erweckten Jüngling gehalten. Er stiftete die drei Bisthümer zu Trier, Köln und Utrecht. Darum trägt er in seiner linken Hand einen Bischofsstab, in seinem rechten Arme eine Kirche, welche auf der einen schmalen Seite zwei, auf der andern schmalen Seite einen, aber einen sehr starken, die Apsis zugleich bildenden Thurm hat. Vor demselben liegt ein Querschiff. Diese Kirche mit drei Thürmen ist Emblem des heiligen Maternus, Bischofs zu Trier. St. Maternus trägt eine Mitra, deren Infuln auf die Schultern fallen, und einen Mantel mit einem breiten Besatze, welcher auf der Brust von einer grossen runden Broche zusammengehalten wird. Die Kleidung berührt den Boden, ohne dass sie umknickt. Die Füsse sind nicht zu sehen. Der Bischofsstab hat eine schön ausgearbeitete Krümmung in gothischer Form. Die Zeichnung ist gut, die Drapirung leicht, die Falten sind sorgfältig schraffirt, der Schnitt ist kräftig. Der Druck ist mit dem Reiber in blassröthlicher brauner Farbe ausgeführt. Das Colorit fehlt. Der Schnitt scheint oberdeutsch und gehört der Kleidung nach in die Zeiten Günther Zeiner's. Das Bild ist mit einer Linie eingefasst. Das Papier ist weich und hat kein Wasserzeichen.

H. 3 Z. 6 L. B. 2 Z. 3 L.

No. 179.

St. Sebastian.

(Um 1470—1480.) Vergl. No. 29.

Der Heilige mit einer schmalen Hülle um die Hüften, übrigens nackend, ein Jüngling ohne Bart mit gescheitelten Haaren und Glorie um das Haupt, ist an einen oben verhackten Baumstamm gebunden. Der linke Arm ist über das Haupt, der rechte herabgezogen, angebunden. Das linke Bein ist zwischen Knie und Fuss angebunden, das rechte Bein ist frei. Im linken Oberarme, in der Armhöhle, über dem Nabel, im rechten Oberarme und im rechten Schenkel über dem Knie stecken

Pfeile; Blut fliesst aus den Wunden. Brust und Rippen sind scharf markirt. Zu seiner Rechten steht ein bartloser Mann, welcher vom gespannten Bogen einen Pfeil abzuschiessen im Begriff ist. Er trägt ein grünes Käppchen, eine eng anliegende Jacke mit kleinem Stehkragen. Die engen Aermel haben an der Schulter weite Puffen. Die Hosen liegen auch eng an, diė Knöchelschuhe sind spitzig. Die rechte Seite des Anzugs ist blass carmoisin, die linke blass nussbraun mit einem weissen Streifen vom Halse über die Brust bis zum Schuh. Hinter demselben steht ein bärtiger Mann mit einem blass carmoisinen Barett und weitem gelbbesetzten Talar von gleicher Farbe. Die Schuhe sind spitz. Auf der linken Seite sitzt am Fussboden ein bärtiger Mann, welcher einen Pfeil auf die gespannte Armbrust legen will. Er trägt auf dem Kopfe einen weissen Bund, der grün und carmoisin gebunden ist, einen nussbraunen, bis an die Knie reichenden, um die Hüften gegürteten und an der Seite aufgeschnittenen Rock mit weiten Aermeln, carmoisine eng anliegende Hosen und spitze Schuhe. Neben ihm steht ein bärtiger Mann mit phrygischer Mütze in einem weiten carmoisinen Talar, welcher einen gelben übergeschlagenen Kragen und von oben herab ringsum gelben Besatz hat. Die linke etwas erhobene Hand zeigt auf Sebastian, die rechte ist unter der Brust in den Talar gesteckt. Hinter demselben steht ein unbärtiger Schütze ohne Kopfbedeckung, mit einem grünen kurzen Rocke und gelben Hosen, welcher mit der gespannten Armbrust auf Sebastian zielt. Rechts in der Luft steht ein Zeichen wie ein T oder wie ein Antoniuskreuz, sowie es auf dem Mantel des Antonius erscheint; Kreuz und Baumstamm sind gelb. Der Fussboden ist grün.

Unter dem Bilde steht folgende Schrift in deutschen Lettern: **O du säliger Sebastian wie groß ist dein glaub Bit für mich / deinen dienern Vnsern herrn ih'm xpm das ich vor dem übel / des gebrechens der pestilencz behüet werde. Bitt für uns du hayliger / Sebastian das wir der glübde [114]) vnsers herren wirdig werden. / Allmächtiger ewiger got der du durch das verdienē vnd gebet / des hayligē martrers sant Sebastians vor dem gemainē gebre / sten der pestilencz de menschē gnädiclichen behüetent bist Verlihe all / dē die bitten oder dis gebet bei in tragen oder andächtigklichē sprech / in Das die / selbigē vor dē gebrestē behuet werden vnd durch getruen / desselben hayligen uns vor aller betruebnyß vn̄ engsten leybs vnd / der sele erledigt [115]) werden Amen.**

Der Schnitt ist scharf, der Druck klar und bestimmt, im Bilde schwarz, in den Buchstaben etwas blässer. Die Tracht, der besetzte Talar, der eingeschnittene kurze Rock, das Käppchen des Bogenschützen, der Bund des Armbrustschützen,

114) Verheissungen.

115) Der Buchstabe d und die Buchstaben igt sind im alten Drucke nicht lesbar, aber leicht zu ergänzen.

die spitzen Schuhe, die recht scharf geknickten Falten weisen auf das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts.

Die Sprache auf unserem Bilde ist schwäbisch[116]), wir müssen daher auch das Bild nach Schwaben verlegen. Das Colorit, mattes Purpurroth, mattes Nussbraun, ist eigenthümlich und sticht vom gewöhnlichen schwäbischen Colorit in hellen feurigen Farben ab, und spricht mehr für Freising und Baiern.

Wir besitzen von diesem Bilde auch einen neuen uncolorirten Abdruck, es muss demnach der Holzstock noch erhalten sein.

H. 9 Z. 10 L. B. 7 Z.

In der k. Kupferstichsammlung in München findet sich ein Holzschnitt, welcher genau die Figuren unseres Holzschnittes in derselben Gruppirung enthält. Der Text ist wesentlich derselbe, weicht aber in einigen Formen ab; z. B. diener für dienern; gebrechen für des gebrechens; Bit für Bitt; hailigen martterers für hayligen martrers; gemeinen gebrechen für gemainen gebreſten; gnadiglich behuten viſt für gnädiclichen behüetent biſt. Daraus geht wohl hervor, dass das Münchener Blatt eine Copie des unsrigen, mithin später ist. Einen ähnlichen Text enthält auch der St. Stephanus mit der Jahreszahl 1437 aus St. Blasien, jetzt in der k. k. Kupferstichsammlung in Wien. Siehe Bartsch, die Kupferstichsammlung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, S. 269, No. 2525.

No. 180.

Maria die Himmelskönigin mit dem nackten Christuskinde auf einem Throne unter gothischem Baldachin.

(1470 — 1480.)

Die Mutter Gottes trägt auf ihrem langen gelben Haare eine Krone und um dieselbe eine Glorie mit Reif; ihr faltiges, um die Hüften gegürtetes Untergewand ist hellbraun, ihr weiter, über der Brust mit einem rhombisch gefassten Edelstein vereinigter faltiger Mantel ist blass kirschroth. Die Glorie Jesu hat ein Kreuz, dessen ausgeschweifte Arme in der Mitte einen schwarzen Keil haben. Der Thron mit hoher Rücklehne, Seitenlehnen und Fusstritt ist blass braungelb. Der gothische Baldachin über demselben ist aus dem Achteck construirt und zeigt daher drei Spitzbogen mit Eselsrücken und zwischen den Spitzbogen je einen Strebepfeiler mit Stützpunkt, welcher das Dach stützt. Die innere Wölbung desselben hat Rippen und ist zinnoberroth, die Wimbergen der Bogen mit ihren Stützpunkten und den Vorderseiten der Strebepfeiler sind braungelb, Ocker. Die äussere senkrechte Fläche

116) Hassler, Die Buchdruckergeschichte Ulms, S. 44 unten.

des Baldachins und die Seitenflächen der Strebepfeiler sind violet, das Dach des Baldachins ist blass zinnoberroth. Der Fussboden ist spahngrün.

Der Schnitt ist kräftig und etwas steif, aber die Zeichnung naturtreu. Die Falten der Gewandung sind hart, doch ist der Schatten durch Schraffirung schon angedeutet. Der Druck, mit dem Reiber bewirkt, hat eine kräftig schwarze Farbe. Das Colorit hält zwar die Linien ein, besteht aber nur in einem gleichmässigen Anstriche. Der Schnitt sowie das Colorit sind zweifellos oberdeutsch und wahrscheinlich schwäbisch. Das weite, mit einem façonnirten Gürtel gehaltene Oberkleid weist das Bild in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts, doch spricht die einfache Form der Krone, die Form der Broche, die gelinden Knickfalten des Gewandes ohne Haken noch für das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts.

Das Wasserzeichen am untern Ende ist nicht ganz vorhanden und nicht klar erkennbar, doch scheint es die Wage im Kreise zu sein.

H. 5 Z. 5 L. B. 3 Z. 9 L.

No. 181.

Der Stammbaum der Dominicaner vom Jahre 1473.

St. Dominicus, Domingo de Guzman, geboren zu Calarvejo in Altcastilien im Jahre 1170, ein gründlich gelehrter Mann, war schon 1199 Canonicus und Archidiaconus zu Osma in Castilien, starb nach einem thatenreichen Leben 1221 zu Bologna und wurde 1233 canonisirt.[117]) Er gründete 1205 zur Bekehrung der Albigenser die Gesellschaft der Predigerbrüder, welche vom Papst Honorius III. 1216 als der Mönchsorden der Fratrum praedicatorum, gewöhnlich Dominicaner genannt, bestätigt wurde. Gleichzeitig mit dem Mönchsorden entstand auch der Nonnenorden der Dominicanerinnen, welcher 1218 seine weitere Ausbildung erhielt. Beide Orden trugen ein weisses Kleid und über demselben einen schwarzen Mantel, zu dem bei den Mönchen eine Capuze, bei den Nonnen ein schwarzes weiss gefüttertes Tuch als Kopfbedeckung kam. Endlich bildete sich dem heiligen Dominicus zu Ehren der 1279 päpstlich bestätigte Orden der Busse des heiligen Dominicus für beide Geschlechter, der aber nur in Italien als jungfräulicher Klosterorden sich ausbildete. Diese Nonnen kleiden sich wie die Dominicanerinnen, tragen aber ein weisses Tuch. Die hervorragendsten bis 1473 bekannten Glieder dieser drei Orden sind als die geistlichen Kinder des heiligen Dominicus auf dem Stammbaume der Dominicaner dargestellt.

117) Quetif: Scriptor. ord. praedic. I, p. 1 seq. Die Kirche St. Dominicus' wurde 1236 von Gregor IX. mit 1 Jahre und 40 Tagen Ablass begnadigt. Siehe Amort, De orig. et progressu indulgent. I, IV. 18.

Dieser Stammbaum ist folgendermaassen angelegt. Auf einem grünen mit einer niedrigen Ziegelmauer rückwärts im Halbkreise begrenzten Rasenplatze liegt der heilige Dominicus von links nach rechts, stützt seinen Kopf auf den rechten Arm, hält in der linken ausgestreckten Hand einen Hakenstock und hat die Kniee etwas angezogen. Auf seiner Tonsur befindet sich ein sechseckiger Stern, um sein Haupt eine gelbe Glorie. Von seinem Gürtel, ein gelber Strick, der das weisse Gewand hält, zieht sich nach rechts ein Schriftband mit den Worten: S̄cs dm̄cꝰ pr̄ predicatoꝝ. Aus seiner linken Seite steigt ein Weinstock mit Blättern und Trauben auf, der, nachdem er auf jeder Seite in passendem Abstande je zwei Ranken getrieben hat, sich oben spaltet, und die abwärts gebogenen Ranken auf jeder Seite noch einmal theilt. Hierdurch werden, indem der Raum des Gartens und der Raum oberhalb des Baumes mit benutzt wird, fünf Querreihen für die Glieder des Stammbaumes gewonnen, welche, wie nachfolgt, besetzt sind. Zu ebener Erde im Halbkreis am Anfang der Mauer und hinter derselben erscheinen sechs Glieder in ganzer Figur von links nach rechts aufgestellt in:

1. Reihe: **St. Petrus Martyr.** Um das tonsurirte Haupt hat er eine gelbe Glorie. Der Schädel ist gespalten und Blut ist aus der Wunde bis zum Kinn herabgeflossen. In der Rechten hält er ein geschlossenes Buch mit einem rothen Einbande und gelbem Schnitte, gebunden wie alle anderen auf dem Bilde vorkommenden Bücher. In der Linken hält er aufrecht ein einschneidiges, an der Spitze sehr breites blutbeflecktes Schwert, das Zeichen seines Martyriums. Vom rechten Fusse bis zur linken Hand zieht sich ein Schriftband mit den Worten: S̄cts petrꝰ de mediolano. Er wurde 1252 als Inquisitor zu Mailand ermordet. [118])

St. Vincencius de Valencia. Sein Haupt bedeckt ein schwarzes Käppchen, und eine gelbe Glorie umgiebt es. In der Rechten hält er ein offenes Buch und die Linke erhebt er etwas. Links neben seinem Haupte ist ein elliptisches Medaillon [119]), in welchem der Weltenrichter mit dem Schwerte auf der rechten und mit der Lilie auf der linken Seite dargestellt ist. Vom grünen Boden zieht sich über die Mauer bis an seinen Gürtel das Schriftband mit den Worten: S̄cts vincecíꝰ de valēcia doctoꝛ. St. Vincencius de Valencia heisst auch St. Vincencius Ferrerius. Er starb 1419 und ward 1455 canonisirt.

St. Thomas de Aquino, geboren 1225, gestorben 1274. Eine gelbe Glorie umgiebt sein tonsurirtes Haupt, seine Rechte hält ein geschlossenes Buch und seine Linke zwei Lilienzweige. Der heilige Geist in Gestalt einer Taube mit gehobenen

118) St. Petrus Martyr heisst auch St. Petrus Veronensis, siehe Quetif, Scriptor. ord. praedic. I, p. 361 unter dem Artikel Paganus. Vergleiche auch unseren Holzschnitt No. 162, S. 249.

119) Sein gewöhnliches Emblem ist ein Medaillon mit IHS. Vergleiche über ihn Quetif, Scriptor. o. p. I, p. 763. Acta SS. 5. April.

Flügeln sitzt auf einer Lilie und wendet sich gegen das linke Ohr des Heiligen. Ein Schriftband, welches sich vor ihm auf der Mauer hinzieht, hat die Worte: Scts thomas de aqno.[120]) Sein Grab begnadigten die Päpste Johann XXII. und Pius V. mit reichem Ablass.

Diese drei Heiligen stehen links vom Stamme des Weinstocks, rechts stehen:

Heinrich Suso. Sein tonsurirtes Haupt umgiebt ein Rosenkranz als Glorie, seine Rechte hält einen Zweig mit drei Rosen und seine Linke ein geschlossenes Buch. Von seiner rechten Hand zieht sich längs der Mauer nach rechts ein Schriftband mit den Worten: Scts heinric9 suße fr' ordis pdicatꝝ. Heinrich Suso geboren in Constanz 1300, gestorben im Dominicanerkloster zu Ulm 1365, jener einflussreiche Mystiker des XIV. Jahrhunderts, ist niemals canonisirt und hier mit Unrecht *Sanctus* genannt worden.[121])

St. Margaretha von Ungarn, eine Dominicanernonne mit schwarzem Kopftuche. Ihr Haupt umgiebt eine gelbe Glorie, ihre Rechte hält einen Lilienstengel mit drei Blüthen, ihre Linke ein geschlossenes Buch. Vor ihr steht innerhalb der



Mauer auf dem grünen Boden ein unten kreisrund geschlossenes Wappenschild, in welchem auf grünem Boden im rothen Felde das ungarische Doppelkreuz steht. Auf demselben steht eine Königskrone. Gewöhnlich wird aber Margaretha von Ungarn als Franciscanernonne dargestellt. Von ihrer linken Hand rechts abwärts zieht sich das Schriftband mit den Worten: Sca margareta.[122])

St. Katharina von Siena. Sie steht auf unserem Bilde am Ende der Reihe in ganzer Figur dem St. Petrus Martyr gegenüber, ist als Nonne vom Orden der Busse des heiligen Dominicus dargestellt, hat eine Glorie und hält in der rechten Hand ein Crucifix und zwei blühende Lilienstengel, in der Linken aber das bis zum Boden herabreichende Schriftband mit den Worten: Sancta katerina de senis. Gewöhnlich heisst sie *Sancta Catharina Senesis, virgo admirabilis et gloriosa sponsa Christi;* geboren zu Siena 1347 und gestorben in Rom 1380, wurde sie 1461 canonisirt. Gleichzeitig wurde ihr Grab mit 7 Jahren und siebenmal 40 Tagen Ablass begnadigt.[123]) Sie ist Schutzheilige der Dominicaner.

Die Vorgenannten sind die Heiligen des Ordens, daher mit Glorien versehen und dem heiligen Dominicus zunächst gestellt. Die nachfolgenden Glieder

120) Das Wort ist undeutlich, wahrscheinlich soll der Strich auf die zweite Hälfte des q gehören und diese dadurch für qı gelten, wodurch aquino entstände. Siehe über ihn Acta SS. 7. März und Quetif, Script. o. p. I, p. 271 seq. Amort, de orig. et progr. indulg., I, IV, 27, p. 130 und p. 212.

121) Vergleiche über ihn Quetif, Script. o. p. I, p. 653 seq. und sein Leben in seinen Schriften.

122) Vergleiche Acta SS. 17. Februar und Alt, Heiligenbilder, S. 298.

123) Vergleiche Acta SS. 30. April. Quetif, Script. o. p. II, p. 832. Karl Hase, Die heilige Katharina von Siena, Leipzig, 1864. Amort, De orig. et progressu indulgent., I, IV, 32, p. 131. Ueber die Embleme derselben: Husenbeth: Emblems of Saints, p. 28.

des Ordens sind Selige, Beati, und um ihr Haupt nur mit Strahlen geziert. Sie erscheinen sämmtlich nur in halber Figur auf den Ranken des Weinstocks. Wir gehen von unten nach oben, so dass wir die auf beiden Seiten des Weinstocks einander gegenüberstehenden jedesmal in einer Reihe behandeln.

2. Reihe. Links **Agnes de monte polliciano,** nach rechts gewendet, hält in ihrer Linken einen Lilienstengel mit drei Blüthen und erhebt die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger demonstrirend. Das nach rechts von ihr ausgehende Schriftband hat die Worte: **Btā ſoror agnes de mō / te polliciano vgo ī / clita et ſca.** Ihr gegenüber rechts vom Stamme des Weinstockes

Cecilia romana, nach links gewendet, hält einen Zweig mit drei Rosen in beiden Händen. Auf der Weinranke mit der rechten Hälfte Cäcilien deckend liegt das Schriftband mit den Worten: **Btā ſoror cecilia romāa / ſpālis ſcī domici i xpo / filia.** Caecilia aus dem Geschlechte der Caesarini ist 1220 geboren und 1280 gestorben. [124])

3. Reihe. Links **Jordanus** mit einem Käppchen auf dem Haupte wie alle Nachfolgenden, die Cardinäle, Bischöfe und Päpste ausgenommen, nach rechts gewendet in lehrender Stellung. Unter ihm das Schriftband: **Jordanꝰ mḡr ordis ſcūdꝰ / mltoꝝ miraculoꝝ / opator eximiꝰ.** Jordanus ist der zweite General des Dominicanerordens, wurde in dem Erzbisthum Mainz geboren, schrieb *librum de origine sui ordinis* und litt Schiffbruch auf einer Reise nach dem heiligen Lande am 13. Febr. 1237. [125])

Reynaldus, rechts gewendet, ebenfalls in lehrender Stellung. Unter ihm das Schriftband: **Reynaldꝰ ſcitate ꝯſpicuꝰ / grā puetꝰ cui ordinis / habitꝰ ē deſignatus.** Die Worte *gratia praeventus cui ordinis habitus est designatus* beziehen sich darauf, dass Reynaldus, damals noch Decan der Kirche und des Capitels S. Aniani zu Orleans, auf einer Reise nach dem heiligen Lande zu Rom tödtlich erkrankt, von der heiligen Jungfrau durch Salbung mit heiligem Oele gerettet, über Wesen und Werth des Dominicanerordens belehrt und zum Eintritt in den Orden bestimmt wurde. [126]) Er starb 40 Jahre alt zu Bologna.

Ohanees, rechts vom Stamme des Weinstocks nach links gewendet, hält in der Rechten ein geschlossenes Buch und hebt die Linke in lehrender Stellung. Unter ihm liegt das Schriftband: **Ohanees** (sic) **ſcī dmci vterinꝰ / virtutibꝰ et miraculis / clarꝰ.** Dieser Ohanees, doch wohl verschnitten für Johannes, scheint Johannes Aegidius, ein berühmter Arzt und Professor der Medicin in Paris zu sein,

124) Vergleiche Quetif, Scriptt. o. p. II, p. 830.
125) Quetif, Scriptt. o. p. I, p. 93 sq. Jöcher, Gelehrtenlexicon II, 1964.
126) Quetif, l. l. I, p. 18, 89. Surius, Acta SS., T. II, p. 720 ad 3. Februarium.

welcher 1228 dem Dominicanerorden beitrat.[127]) Warum er *Uterinus*, Bruder des heiligen Dominicus heisst, bleibt noch zu ermitteln. Neben ihm:

Raymundus, nach links gewendet. Unter ihm das Schriftband: **Raymūdꝰ ꝯpilatoꝛ dec̄ta q̇ in / vita ꝛ pꝰ gl'oſ̄ claruit / miraculis.** Raymundus, von seinem Geburtsorte in der Diöces Barcellona genannt *de Prennaforti*, wurde 1238 in Bologna Magister und schrieb nebst vielen anderen Werken: *Compilatio decretalium quinque libris divisa iussu Gregorii IX.*[128])

4. Reihe links **Latinus Hostiensis**, ein Cardinal mit einem rothen Hute und einfachen auf der Brust durch einen Ring gezogenen Schnuren, hat in der Rechten einen Stab mit Doppelkreuz und in der Linken ein Buch. Das unter ihm befindliche Schriftband sagt: **Latinꝰ hoſtienſ̄ g'ne ſcı̄tate / doctrina et miraculoꝝ gloꝛia illuſtris.** Latinus de Ursinis Malabranca, Frangipani, wie auch sein vollständiger Name heisst, war Sohn eines Malabranca, wahrscheinlich eines Zweiges der Frangipani und Neffe des Papstes Nicolaus III., eines Ursini. Darum heisst er *genere illustris.* Er war ein sehr gelehrter Mann, Bischof von Ostia und Velletri und als geschickter Staatsmann zur Vergleichung in den Streitigkeiten zwischen Welfen und Gibellinen oft verwendet. Daher heisst er *Hostiensis* und *doctrina illustris.* Er starb 1294.[129])

Innocentius V. Hier spaltet sich die Krone des Weinstocks. Auf diesem Spalte steht in ganzer Figur die Himmelskönigin mit dem unbekleideten Christuskinde. Sie reicht dem Papst Innocentius V. einen weissen Mantel herab, welchen dieser, zu ihr gewendet, mit beiden Händen in Empfang nimmt. Unter dem Papste liegt das Schriftband: **Innocec̄iꝰ p̄p v vita / doctrina et g'ne claꝛꝰ.** Innocentius V. hiess früher Petrus de Tarantasia, stammte aus edlem Geschlechte in der Grafschaft Tarantaise in Savoyen, geboren um 1225, zeichnete sich als Professor in Paris durch grosse Gelehrsamkeit aus, wurde Bischof, Cardinal und 1275 Papst, daher *vita, doctrina et genere clarus*, und starb am 22. Juni 1276.[130]) Rechts vom Stamme des Weinstocks:

Benedict XI. nach links gewendet. Er trägt die Tiara und in der Linken den Stab mit dreifachem Kreuze. Unter ihm die Inschrift: **Benedı̄ctꝰ p̄p xi ſcıa et / miraculoꝝ gloꝛia / inclitus.** Benedict XI., ursprünglich Nicolaus Boccasinus, in Treviso um 1240 geboren, wurde 1303 zum Papste gewählt und starb am 6. Juni 1304.[131])

127) Quetif, l. l. I, p. 100.
128) Quetif, l. l. I, p. 106 sqq. Alt, Heiligenbilder, S. 207.
129) Quetif, l. l. I, p. 436.
130) Quetif, l. l. I, p. 350.
131) Quetif, l. l. I, p. 444.

Hugo Cardinal, nach links gewendet, mit Cardinalshut ohne Schnüre, hält in der Linken den Stab mit doppeltem Kreuze. Die unter ihm befindliche Inschrift lautet: **Hugo cardīālis fcē fabine / vita doctriā et / opinione fcs.** Hugo de Bilhonio, von seinem Geburtsorte Billon bei Clairmont, in Auvergne, aus edlem Geschlechte, dessen Glieder in Staat und Kirche hohe Aemter bekleidet hatten, wurde zwischen 1230 und 1240 geboren und starb als Cardinal um 1297. [132])

In der Mitte dieser Reihe steht, wie schon bemerkt, auf dem Spalte der Krone des Weinstocks die Himmelskönigin in ganzer Figur und theilt dadurch auch die oberste Reihe. Ihr Haupt ist mit einer gelben Glorie umgeben und mit einer Krone, deren Zacken reich ausgeführt sind, bedeckt. Die langen aufgelösten Haare fallen schlicht über Schultern und Rücken herab. Sie trägt ein braunes anliegendes Unterkleid, welches über und unter dem Gürtel Falten hat, und einen blasskirschrothen gelb gefütterten Mantel, welchen sie mit dem linken Arme emporhält, während er durch den rechten Arm, mit welchem sie Innocentius V. den weissen Mantel reicht, getheilt wird. Das unbekleidete Christuskind auf dem linken Arme der Mutter hat kurze Haare und ein einfaches schwaches Kreuz in der Glorie.

5. Reihe links. **Bernhardus de rupe forti,** nach links gewendet, liest in einem aufgeschlagenen, mit beiden Händen gehaltenen Buche und hält zugleich in der linken Hand ein aufrecht stehendes zweischneidiges Schwert. Die Unterschrift lautet: **Bernhard9 de rupe forti et focii fui frēs martires.**

Raynerius, Erzbischof von Messina, nach rechts gewendet, mit Bischofsmütze, Pastorale, dessen Schnecke einwärts gewendet ist, in der Linken, die Rechte belehrend etwas hebend. Die Unterschrift sagt: **Rayneri9 meffanēß archi / ēps Sci Thome de a= / quino germanus.** Zur Deutung der Inschrift haben wir eben so wenig hier wie beim vorhergehenden Bernhardus etwas auffinden können. Die Stellung der Schnecke des Pastorale nach innen ist hier durch den Raum bedingt. Die Bischöfe tragen, wie auch bei den übrigen Bischöfen unseres Stammbaumes zu bemerken ist, das Pastorale mit auswärts gekehrter Schnecke.

Albertus Magnus, nach rechts gewendet, hält in der Linken den Bischofsstab und zeigt mit der Rechten auf das Schriftband: **Albert9 magn9 theutonic9 / ratifponēß ēps diuine / fapiētie** (sic) **illuftrat9.** Albertus M. ist geboren 1193 und gestorben 1280. [133])

Johannes theutonicus, rechts vom Haupte der Himmelskönigin, nach links gewendet, trägt die Bischofsmütze und das Pastorale. Die Unterschrift lautet: **Johānes theutonic9 / vit** (sic für vitâ) **doct9 et fcs bofnēs / ēps.** Es gab zwei Dominicaner des Namens Johannes theutonicus, der eine war Lector im Domini-

132) Quetif, I, p. 450[b].
133) Quetif, l. l. I, p. 162.

canerkloster zu Freiburg im Breisgau und heisst daher auch Johannes lector de Friburg. Der andere, unser Johannes, stammte aus Wildeshusen im Bisthum Osnabrück. Er hatte in Paris studirt, wurde 1241 Magister, war ein vorzüglicher Prediger in lateinischer, französischer, italienischer und deutscher Sprache und wurde des Dominicanerordens Provinzial in Ungarn. Hierauf wurde er Bischof von Bosnien, welches damals an Ungarn gekommen war, legte aber später dieses Amt nieder und ging in ein Kloster seines Ordens in der Lombardei, wo er gegen seinen Willen zum Provinzial der Lombardei ernannt wurde. Er starb, als der römische Hof in Lyon war, zu Strassburg 1252 und ist im dortigen Dominicanerkloster begraben.[134])

Petrus de palude hält den Krummstab in der Rechten und wendet sich rechts. Die Unterschrift lautet: **Petr9 de palude pn̄= archa vir doct9 / et reliosus** (sic). Petrus aus dem reichen und vornehmen Geschlechte De la Palu zwischen 1275 und 1280 in Frankreich geboren, ward 1329 von Johann XXII. zum Patriarchen von Jerusalem ernannt und starb am 31. Januar 1332.[135])

Paganus, der Letzte in der Reihe, hält nach links gewendet ein Buch in der Rechten, über welchem sein zweischneidiges Schwert aufrecht steht, und zeigt mit der Linken auf das Schriftband: **Pagan9 vir p̄claz9 at** (sic) / **doctriā p̄fulges gl'ose / martirio coronatus.** Paganus war Lector im Dominicanerkloster zu Como, Ketzerinquisitor und Nachfolger des St. Petrus Martyr. Er wurde auf Anstiften des Conrad von Venusta am Stephanstage 1277 ermordet.[136])

Dieser Stammbaum ist unten und oben mit einer Querlinie abgeschlossen und hat eine Unterschrift und eine Ueberschrift. Die Unterschrift ist als Ausspruch des heiligen Dominicus aufzufassen und besteht aus drei kurzen lateinischen Reimpaaren, deren Anfang durch den grossen Anfangsbuchstaben bezeichnet ist, die aber mit Anschluss der Jahreszahl in zwei Zeilen dargestellt sind. Sie lauten:

Hos peperi natos Quos pduit esse beatos Signa dei pura Quauis papalia jura Nil decreuert Quia multos hec latuerunt · Anno · Mcccc lxxij°

Das Wort *hec* bezieht sich natürlich auf *Signa dei pura.*

Die Ueberschrift besteht ebenfalls aus drei kurzen lateinischen Reimpaaren in zwei Zeilen, deren Anfänge gleichfalls durch einen grossen Buchstaben angegeben sind.

Felix vitis de cuius surculo Tantu germē redn̄dat scl'o Celi vinu p̄pinās Populo vitali poculo[137]) Ex obertate palmitū Mundi iam cinxit ambitū

134) Quetif, l. l. I, p. 111.
135) Quetif, l. l. I, p. 603.
136) Quetif, l. l. I, p. 361.
137) Da das Wort poculo auf das Wort Populo reimt, so muss populo der Schluss des mit dem Worte Celi beginnenden Verses sein, und der mit poculo endigende Vers muss mit Vitali anfangen, es ist also Populo fälschlich gross und Vitali fälschlich klein geschrieben.

Dieselben kurzen Reimpaare finden sich am Anfange des Textes, welcher zu dem in Turre Crematae *Meditationes*, Romae 1773, Blatt 26ᵇ befindlichen Stammbaume der Dominicaner gehört. Da beide Drucke in demselben Jahre ausgeführt und, was die Anordnung des Stammbaumes betrifft, ganz selbständig sind, so muss man annehmen, dass die lateinischen Verse älter als der Druck und bereits weit verbreitetes Gemeingut waren.

Das ganze Bild ist mit einer breiten schwarzen Linie eingefasst.

Die Zeichnung ist gewandt und die Gesichter sind nicht ohne Ausdruck. Die Kleider, der Weinstock sowie der Fussboden sind etwas schraffirt. Die schwarze Linie und die grüne Farbe sind tief und frisch, aber das Ockergelb der Glorien sowie des Weinstocks in verschiedener Schattirung und das Roth der Mauer, des Schildes, der Bücher, der Hüte, der Bischofsmützen und Mitren, des Mantels der Jungfrau ebenfalls in verschiedenen Abstufungen sind matter. Der Druck ist scharf und schwarz mit der Presse ausgeführt. Das Papier ist kräftig und hat einen kleinen Ochsenkopf mit Stange und Stern zum Wasserzeichen.



Unser Blatt ist im Jahre 1473 gefertigt, wie die Jahrzahl sagt; es ist aber nicht beigeschrieben, wo es gefertigt ist. Nun gehört es aber nach Anlage und Durchführung unzweifelhaft unter die hervorragenden Erzeugnisse der Xylographie des XV. Jahrhunderts. Darum werden diejenigen, welche in Deutschland nur mittelmässige Kunstwerke in jener Zeit gefertigt glauben, geneigt sein, dasselbe nach Italien oder nach den Niederlanden zu verlegen. Glücklicherweise aber liegen für Deutschland Zeugnisse im Blatte selbst vor, während für das Ausland nur der Zweifel an deutscher Geschicklichkeit in die Schranken treten kann.

Zunächst bemerken wir, dass die Form der Schrift ganz so ist, wie sie in Nördlingen, Ulm und Nürnberg in jener Zeit sich findet. Wir verweisen auf die deutsche Biblia Pauperum, auf die Defensio immaculatae conceptionis Virginis Mariae, auf die Ablassbriefe, die Beichttafel und den xylographischen Kalender des Johann von Königsberg. Die Schreibung Sancta Katerina de senis, Latinus Hostiensis statt Ostiensis, Bernhardus, Johannes, d. h. die Anwendung des h, endlich die ganz deutsche Form des Namens Heinricus Susse für Henricus Suso weisen auf Deutschland hin und sprechen gegen Italien. Man kann auch noch den scharf um die Lenden gewundenen Schurz am Crucifixe anführen, der auf unserem Bilde wahrnehmbar ist, und auf den deutschen Bildern jener Zeit immer gefunden wird. Daher schreiben wir unser Bild unbedenklich einem deutschen Künstler zu.

Für den Ort des Ursprungs giebt nur der Fussboden einen schwachen Anhalt. Die lebhaften Farben Schwabens finden wir offenbar nicht, und die eigenthümlichen Farben Baierns auch nicht. Dagegen haben einige Blätter des Entkrist

in unserem Besitze und der xylographische in Nürnberg erschienene Entkrist den frischen spahngrünen und sich verlaufenden Fussboden, wie unser Blatt. Wir glauben daher ein nürnberger Blatt vor uns zu haben.

H. 14 Z. 5 L. B. 10 Z.

No. 182.

St. Corbinianus Eps.

(1470 — 1480.)

St. Corbinianus ist einer von den irischen Missionaren, welche das Christenthum im VII. und VIII. Jahrhundert in Süddeutschland ausbreiteten. Er stiftete die Gemeinde Freising und noch heute ist sein Andenken daselbst durch eine Tafel erhalten, welche vor der Stadt auf dem Wege nach der ehemaligen Abtei Weihenstephan aufgestellt ist. Auf derselben steht: „Hier erbaute St. Corbinian 724 seine erste Zelle, die 833 in das Benedictinerkloster St. Veit und 1020 vom Bischof Egilbert in ein Chorherrnstift umgewandelt wurde. 1803 bei Säcularisation des Stiftes wurde das Gebäude abgebrochen.“ St. Corbinian starb 730. Man erzählt, dass ihm auf seiner Reise nach Rom [138]) sein Maulthier von einem Bären zerrissen worden sei und dass dieses Raubthier seitdem auf Befehl des Heiligen gehorsam und geduldig das Gepäck statt des getödteten Maulthiers getragen habe. Daher das eigenthümliche Emblem des Corbinian, ein bepackter Bär, welcher ein Maulthier zerreisst. [139]) Das Schriftband, welches vor dem Heiligen herabschwebt, enthält die Worte: **Sanctus Corbinianus Eps.** Die Benennung Episcopus ist unrichtig, denn Freising wurde erst durch St. Bonifacius 739 ein Bisthum.

Unser Bild, von schöner Zeichnung und kräftigem, sicherem Schnitte, gehört in den Anfang des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts, etwa um 1470—1480. Darauf weist die schlanke feierliche Gestalt und Haltung, der sorgfältig und geschmackvoll ausgeführte Krummstab [140]), die Handschuhe mit dem weiten Stolpe, die strengen und doch nicht scharf hakenförmig gebildeten Falten, endlich das am Boden fliessende Gewand.

Sehr beachtenswerth ist auch das Colorit. Die Farben sind sehr sorgfältig aufgetragen, halten die Linien, die sie begrenzen, sorgfältig ein und sind nur Saftfarben; das Carmoisinroth ist blass aufgetragen und anders, als das Saftroth des Waldholunders, Sambucus ebolus (?). Das Hellbraun der Haare, des Unterkleides und des Bären weicht wesentlich von dem ab, das wir an schwäbischen Bildern

138) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie, S. 320.

139) Acta SS., 8. September.

140) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie, S. 269: Bischof No. 3 vergl. mit S. 267. Lind, Der Krummstab, S. 17.


Sanctus
Corbinianus
epus

finden. Wir vermuthen und Passavant, *Peintre-Graveur,* Tome I, p. 24, stimmt uns bei, dass dies Colorit Baiern und zwar im vorliegenden Falle Freising eigenthümlich war. Das Papier ist kräftig, ein Wasserzeichen ist nicht bemerkbar.

H. 10 Z. 6 L. B. 7 Z. 5 L. (mit Einfassung).

No. 183.

St. Augustinus am Meeresstrande.

(1470—1480.) Vergl. No. 176.

Die Sage, welche der hier gegebenen Darstellung zu Grunde liegt, ist folgende: St. Augustin ging mit dem Nachdenken über das Wesen des dreieinigen Gottes tief beschäftigt am Meeresufer bei dem heutigen Civitavechia spazieren. Da sah er am Ufer ein nacktes Kind, welches mit einem Löffel (Muschel) Meerwasser in eine kleine Grube schöpfte. „Was machst du da?“ fragte der Heilige den unbekannten Knaben. „Ich will das Meer in diese kleine Grube schöpfen“ antwortete das Kind. „Thörichtes Kind“, fuhr St. Augustin fort, „wie soll das unergründliche Meer in diese kleine Grube gehen!“ „Und doch willst du“, entgegnete der Knabe, „das unergründliche Geheimniss des dreieinigen Gottes in ein Buch fassen!“ Kaum hatte der Knabe diese Worte gesprochen, so verschwand er und St. Augustin gewahrte, dass das Christuskind selbst mit ihm gesprochen habe.

Diese Erzählung ist den Alten fremd, sie kommt zuerst vor bei Petrus de Natalibus im *Catalogus Sanctorum,* VII, cp. 128.[141])

St. Augustin erscheint als Bischof mit Infuln, Bischofsstab und gestickten langen Stolpenhandschuhen. Die Glorie ist roth mit einem gelben Rande, das lange Untergewand ist nussbraun, der Mantel blass carmoisinroth mit grünem Futter. Der Rock hat einen niedrigen steifen Kragen. Hinter der Glorie St. Augustin's steht auf einem Schriftbande: A SA **ſanctvs avgvſtinvs** S Die Buchstaben A SA und S sind antiquaförmig, handschriftlich, blass und mit zwei Querlinien durchstrichen, als habe man sie ausstreichen wollen. Die Worte **ſanctus auguſtinus** sind gothisch und xylographisch. Rechts von der linken Schulter des Heiligen ist noch mit der Feder eingezeichnet ein aufrechtstehender Pfeil mit Schwungfedern. Die Spitze hat Widerhaken und vier Punkte. Wagerecht auf der Mitte des Pfeilstiels liegt ein Hammer, das Eisen gegen den Heiligen gekehrt. Es ist mit drei Punkten versehen. Die zur Zeichnung verwendete Tinte ist blassbraun.

141) Petrus de Natalibus lebte gegen Ende des XIV. Jahrhunderts; sein Werk ist zum ersten Male gedruckt zu Vicenza 1493, siehe Jöcher, Gelehrten-Lexikon unter: de Natalibus. Aus Petrus de Natalibus ist die Erzählung dieser Vision auch abgedruckt in den Actis SS. August, Tom. VI. p. 357 F. Ueber das Leben St. Augustin's ist in demselben Theile der Acta SS. berichtet. Eine Abbildung der auf unserem Blatte dargestellten Scene soll sich auch in Bolswert's Vita et Miracula Sti Augustini finden. Man vergleiche noch über diesen Gegenstand Molanus, De picturis et imaginibus sanct. p. 339 und die Théologie des peintres par l'abbé Mery, p. 166.

Das Christuskind hat eine Glorie um das Haupt, ist aber ganz unbekleidet. Das linke Bein kniet, die linke Hand hält den Löffel und die rechte Hand begleitet den dem Heiligen gegebenen Verweis mit entsprechender Bewegung. Ueber dem Haupte des Kindes steht handschriftlich y ħ s.

Das Colorit ist sehr sorgfältig. Die Farben sind matt und haben denselben Charakter, wie die auf dem Bilde St. Corbinian's No. 187, von denen PASSAVANT, *Peintre-Graveur*, Tome I, p. 24, wie wir glauben, mit Recht behauptet, dass sie in Freising vorzüglich angewendet wurden. Ein von zwei Linien gebildeter, gelb ausgefüllter Rand umgiebt das Bild. Unter dem Rande steht handschriftlich: Stephanus Häuser Anno dm. 1484 tūc ſpualūs coopator jn Lauffñ ꝗpauit hūc lıbꝝ. Das Bild stammt also aus einem Buche und zwar höchst wahrscheinlich aus der baierschen Landgerichtsstadt Lauffen an der Salzach, unmittelbar an der salzburgisch-österreichischen Grenze. Die andern Orte gleichen Namens im österreichischen Salzkammergute, in Württemberg, im Canton Zürich sind zu unbedeutend, als dass man sich dort einen geistlichen Cooperator denken könnte. Unser Bild stammt also aus Oberbaiern und muthmaasslich aus der freisinger Schule. Die Entstehungszeit desselben lässt sich auch so ziemlich aus der Jahreszahl 1484 ermitteln. Der Schnitt des Haupthaares, die Falten des Gewandes, die gestickten Lederhandschuhe, die in eine zierliche Lilie auslaufende Schnecke des Bischofsstabes, die Form der Inschrift weisen auf den Anfang des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts hin [142]) und wir setzen daher wohl mit Recht das Bild um 1480 an.

Der Druck ist in schöner schwarzer Farbe mit der Presse ausgeführt. Das Papier ist kräftig und ohne Wasserzeichen.

H. 9 Z. 11 L. B. 7 Z. 1 L.

No. 184.

St. Christoph.

(1470—1480.) Vergl. No. 12.

Die Copie unseres Blattes, welche hier vorliegt, macht eine ins Einzelne gehende Beschreibung unnöthig. Wir beschränken uns daher darauf, die Eigenthümlichkeiten dieses Bildes hervorzuheben. Das Christuskind scheint nur mit dem linken Fusse zu knieen, während es den rechten auf die rechte Schulter des Heiligen setzt. St. Christoph erscheint hier nicht als armer Lastträger, sondern gut, ja reich gekleidet. Seine Glorie ist von Gold, seine Haftel am Mantel von Gold, sein Gürtel und die Knöpfe an seiner Tasche von Gold. Sein Leibrock ist

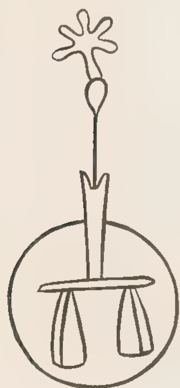
142) Ueber Obenstehendes vergleiche den Stammbaum der Dominicaner von 1473, und HEFNER, Trachten des Mittelalters, T. II, pl. 56.



mit feinem Pelze besetzt und an seiner Seite hängt eine volle Tasche. Sein Körper ist stark und wohl genährt. Den Baumstamm, der eine dreifache Blätterkrone trägt, fasst er mit beiden Händen, aber nicht wie ein Wanderer, der sich durch denselben stützen will, sondern mehr wie einer, der den Stamm herausziehen will. Das Wasser, welches St. Christoph durchschreitet und das mit fünf Fischen belebt ist, scheint ein geschlossenes zu sein. Es wird also vielleicht die Sage angedeutet, dass St. Christoph den Herrn durchs Meer getragen habe. Die ursprüngliche Sage, dass das Wasser ein Fluss gewesen sei, wird allerdings auch hier noch durch die Mühle angedeutet. Eigenthümlich ist ferner, dass der Müller Holz spaltet und dass ein Vogel links von der Höhe herabfliegt; nicht minder der geschlossene, mit einem Schlosse besetzte Hintergrund und die rechte Seite des Vordergrundes. Die Capelle mit dem Glöckchen des Buxheimer St. Christoph ist zu einer Kirche mit kleinen Thürmen geworden. Vor der Halle derselben sitzt ein Mann, der statt der Laterne eine brennende Fackel im Arme hält. Ein Weg führt zur Capelle hinauf, den ein Bettelmönch mit dem Sacke auf der Schulter wandelt. Die Composition ist also mehrfach eigenthümlich, die Staffage reich und die Landschaft insbesondere durch viele Bäume und Pflanzen vielfach belebt. Wir machen auch auf zwei kleine Bäume im Hintergrunde aufmerksam, deren Schraffirung an die Form der Bäume in der lateinischen Biblia Pauperum erinnert.

Die Zeichnung unseres Bildes ist sorgfältig und bis auf das geistlose Gesicht des Christuskindes ansprechend. Die Schatten des Gewandes sind theilweise schon durch Striche ausgedrückt. Der Schnitt ist fest und sicher.

Das Colorit ist sorgfältiger als gewöhnlich; es hält die Linien ein und schattirt durch dunklere Farbe, ist also malerisch. Die Farben erinnern an das Titelbild des Sternes Meschia, Esslingen, 1484, und an manche Bilder, die zu Augsburg erschienen sind. An Augsburg erinnert auch die Verwendung des Goldes zu Glorien und zur Bedachung der Häuser, sowie die zinnoberrothe Einfassung des Randes. Sollten wir hierin irren, so wird doch jedenfalls Oberdeutschland als Heimath des Bildes anzunehmen sein. Wegen Aufgabe der früheren Naivität der St. Christophsbilder und wegen der ausgebildeten geknickten Falten müssen wir unserm Bilde schon den Anfang des vierten Viertels des XV. Jahrhunderts als die Zeit seiner Entstehung zusprechen. Die Druckfarbe ist kräftig schwarz, der Druck überall scharf und mit der Presse hergestellt. Das Wasserzeichen ist eine Wage in einem Kreise.



Höhe ohne rothen Rand 10 Z. 3 L. Breite 7 Z. 3 L.

No. 185.

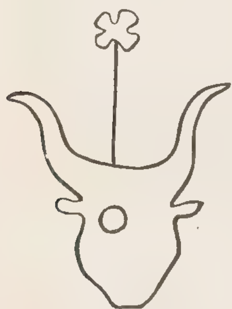
St. Johannes des Täufers Enthauptung.

(1470—1480.)

Im Vordergrunde in der Mitte kniet St. Johannes nach rechts gewendet mit gefalteten Händen und erwartet von dem links hinter ihm stehenden Scharfrichter den Todesstreich. Rechts steht die Tochter der Herodias mit einer Schüssel in beiden Händen und hinter ihr steht ein Mann nicht geringen Standes. Links im Vordergrunde unmittelbar neben dem Scharfrichter ist die Thür einer befestigten Mauer offen und vor der Oeffnung liegt eine steinerne Stufe. Die Landschaft schliesst mit einem Berge in der Mitte, auf dessen Gipfel ein Baum steht und an dessen Fusse eine befestigte Stadt liegt. Rechts liegt ein zweiter Berg mit einem befestigten Schlosse. Am Fusse der Berge zieht sich ein breiter Fluss hin, auf welchem man ein Schiff mit Segeln fahren sieht, während zwei andere am Ufer zum Theil sichtbar sind. St. Johannes hat eine Glorie, sein Haupt- und Barthaar ist sehr stark, sein Leibrock ist zottig wie ein umgekehrter Pelz. Um die Hüften hat er ein vorn zusammengeschlungenes Tuch. Ein Mantel von violettbrauner Farbe zieht sich von den Hüften zur Erde und bildet hier reiche Falten. Der Scharfrichter, ein schlanker Mann, trägt eine rothe konische Mütze mit aufgeschlagenem Rande, sein enganliegender Leibrock hat weite Aermel mit weissem Besatze und einen weissen Gürtel, und reicht bis an die halben Schenkel. Die rechte Hälfte des Rockes ist hellbraun, die linke roth. Die Hosen liegen eng an; das rechte Bein ist roth und das linke ist halb weiss und hellbraun. Die Stiefeln gehen bis an die halben Waden und haben schlottrige Schäfte. Das Schwert ist zweischneidig, die Parirstange ist breit und die Arme gehen breit aus. Der Griff wird mit beiden Händen gefasst.

Herodias trägt um die Krone einen rothen Bund, welcher dreimal von oben nach unten gebunden ist. Er gleicht dem Bunde, welchen die Frau auf dem Kalender von 1478 trägt. Die Haare sind in zwei dreiflechtigen Zöpfen aus dem Nacken über die Ohren herauf gelegt und mit dem Bunde zusammengehalten. Ueber einem gelben langen Unterkleide trägt sie ein langes Oberkleid mit engen Aermeln, welches am Halse nur wenig und nach der Brust spitzwinklig ausgeschnitten und besetzt ist und vom Busen abwärts sehr weit und faltig wird. Herodias hebt das Oberkleid im Gehen empor und hält es unter dem linken Arme. Die Falten an ihren Kleidern wie am Mantel St. Johannes' sind hart und geknickt. Der hinter ihr stehende Mann hat einen grauen weiten Rock mit schmalem Gürtel, der bis an die halben Waden reicht und unten weiss besetzt ist.

Die Gruppe ist gut geordnet, die Gesichter sind nicht ohne Ausdruck, die Zeichnung natürlich. Die Linien sind kräftig und wie es scheint mit der Presse gedruckt. Die Druckfarbe ist kräftig schwarz, besonders die der Thüröffnung und der Umfassungslinie.



Das Colorit ist lebhaft und insofern sorgfältig, als die Contouren eingehalten sind. Das Spahngrün ist im Mittelgrunde und Hintergrunde durch Gelb gemildert und geht auch in dasselbe über. Die Farben sind die der schwäbischen Schule, das Roth ist sehr feurig. Das Papier ist kräftig und hat einen roh gezeichneten Ochsenkopf zum Wasserzeichen. Das Bild ist unten links an der Ecke beschädigt. Wenn man den Fluss der Landschaft für die Donau und die Stadt für Regensburg nehmen darf, so haben wir hier vielleicht eine Arbeit des Lienhardt zu Regensburg vor uns; Zeichnung, Schnitt und Colorit erinnern an das Marienbuch *(Salve Regina)* von Lienhardt in unserer Sammlung. Die Kleidung der Tochter der Herodias und ihr Turban, ihre ausgebildete Brust, der Faltenwurf der Gewänder stimmt mit den Bildern bei Günther Zeiner (1472) nahe zusammen und tritt dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts nahe, worauf auch die durch krumme Striche angedeuteten Wolken hinzeigen.

H. 10 Z. 1 L. B. 6 Z. 10 L.

Ueber dem Bilde ist ein schmaler Pergamentstreifen aufgeklebt, der nur auf einer Seite mit folgenden Worten in einer Linie mit Mönchsschrift beschrieben ist. Ueber und unter dieser Linie ist die Schrift abgeschnitten: dn̄o Gerhoho Chyemēsis ecc̄ie Ep. Diese Zeile ist aus dem Buche, in welches unser Bild eingeklebt war, entnommen. Der Fundort also ist Niederbaiern, und somit könnte das Bild recht wohl aus Regensburg stammen.

No. 186.

Die Anbetung der heiligen drei Könige.

(1470—1480.)

Links unter dem vorspringenden Dache eines Hauses, in dessen Innern man den Esel und den Ochsen aus einem Geflecht fressen sieht, sitzt Maria mit dem nackten Kinde und empfängt von einem knieenden Greise, dem ersten der heiligen drei Könige, ein Gefäss mit Gold. Vorn zur Seite des Greises liegt Scepter und Krone. Rechts neben ihm steht der zweite König, ein goldenes Gefäss in Form

eines eckigen Kelches mit thurmartiger Decke in der Linken haltend, mit der Rechten nach Maria deutend, indem er sich sprechend zum dritten Könige wendet, welcher eben herbeischreitet, den Scepter in der Rechten, ein goldenes Gefäss von Kelchform in der Linken haltend. Der Stern steht in ansehnlicher Grösse über dem Hause. Joseph, als alter Mann, lehnt sich über eine Mauer, die vom Haus links ausgehend sich nach rechts zieht, und sieht nach den beiden miteinander sprechenden Königen. Die Figuren füllen den Vordergrund.

Im Mittelgrunde links empfängt ein Hirt, welcher seine Schafe an einem Berge weidet, von dem Engel in der Luft die Verkündigung der Geburt Christi. Rechts auf einem Berge sieht man ein Schloss mit Mauern umgeben und mit Thürmen versehen. Im Hintergrunde in der Mitte auf einem Berge steht ein Schloss, ebenfalls mit Mauern und Thürmen versehen. Am Fusse des Berges liegt eine ausgebreitete Stadt, vor und hinter derselben Wald.

In der Ecke rechts unten steht: Hans Schläffer von Ulm. Hans Schläffer war in dem letzten Drittel des XV. Jahrhunderts Kartenmacher und Briefmaler. [143]) Die Zeichnung ist sicher, aber hart, besonders in der Gewandung und in den Gesichtern. Die Gesichter Maria's und des Christuskindes sind geistlos und die Haltung des zweiten und dritten Königs ist manierirt. Die Linien sind sehr kräftig. Der Druck in schwarzer Farbe hat gut angesprochen und ist mit dem Reiber bewirkt.

Das Costüm des ersten und dritten Königs ist bemerkenswerth; der erste König hat einen rothen Leibrock mit Pelzaufschlag, darüber einen Ueberwurf, welcher für den Kopf eine Oeffnung hat und über Brust und Rücken wie die jetzigen Messgewänder herabfällt; an der Seite sind die beiden Theile mit einer grossen Broche zusammengehalten, wie auf den Bildern der französischen Biblia Pauperum in unserer Sammlung. Die Oeffnung für den Kopf geht bis auf die Brust herab und hat einen weissen Besatz.

Der dritte König trägt einen kurzen, die Hüften kaum bedeckenden rothen Leibrock, welcher auf der Brust von oben nach unten und auch auf den Hüften einen Einschnitt hat. Die Aufschläge und der untere Saum sind mit Pelz, der Brusteinschnitt weiss besetzt. Um Hals und Schultern hat er einen Pelzkragen mit kleinem Stehkragen; von demselben scheinen vorn zwei weisse Streifen herabzulaufen, die über die Schultern zurückgeworfen, hinten in einen Knoten verschlungen sind und bis auf die Kniekehlen herabreichen. Eine grosse goldene Broche mit grünem Edelstein hält Kragen und Leibrock zusammen.

Das Colorit ist sehr lebhaft, aber geschmacklos und nicht sorgfältig.

143) Hans Schläffer (spr. Schlauffer) ist vollkommen documentirter Holzschneider, d. h. Kartenmacher und Briefmaler aus den drei letzten Decennien des XV. Jahrhunderts. Brieflich von Herrn Conservator Professor Hassler in Ulm uns mitgetheilt.

Die Glorien, das Mantelfutter der Maria und des zweiten Königs, die Kronen, Scepter, Gefässe, Brochen, Schwertbeschläge, Gürtel und Stiefeln der Könige, der Stern über dem Hause und alles Holzwerk sind guttigelb. Der Mantel Joseph's, Mariens und des zweiten Königs, der Leibrock des dritten Königs, die Stiefeln des zweiten und das Kleid des Engels, die Einfassung der Glorie Mariä, die Mütze der Krone, die Einfassung des Fensters, der Kopf des Ochsen und das Dach des Hauses sind lebhaft carmoisinroth. Der Leibrock Joseph's, Mariens und des zweiten Königs, der Ueberwurf des ersten Königs und die Hosen des dritten sind schiefergrau. Der Pelzbesatz am Leibrocke und der Mütze des zweiten Königs, am Rocke und Kragen des dritten Königs, die Schwertscheiden, der Rock des Hirten, die Felle der Schafe, die Haupt- und Barthaare Joseph's und des ersten und zweiten Königs, sowie der Kopf des Esels sind hellgrau.

Die Mauern des Hauses und Gartens, die Stadt und die Schlösser, die Flügeldecken des Engels, Kappe, Halsbekleidung und Strümpfe des Hirten sind rosa blassroth. Der Rasen des Gartens, die Blumenstängel und Blätter, der Wald und das Innere der Flügel sind saftgrün. Der Mittelgrund ist moosgrün, nach unten weisslich, die Wege sind nussbräunlich sich verlaufend. Die Luft ist durch einen graubraunen, nach unten verlaufenden Streifen angedeutet.

Zur Beurtheilung anderer Blätter, besonders solcher, welche aus den Kunstwerkstätten Ulms hervorgingen, ist der Name des Holzschneiders und das Colorit sehr wichtig.

H. 9 Z. 4 L. B. 13 Z. 5 L.

No. 187.

St. Hieronymus mit dem Löwen; im Mittelgrunde die Busse des St. Hieronymus.

(1470—1480.) Vergl. No. 24 und No. 93.

Der Heilige sitzt rechts auf einer steinernen Bank vor seinem Kloster und nimmt mit seinem Lesegriffel dem links vor ihm sitzenden Löwen den Dorn aus der rechten Pfote. Derselbe hat eine einfache gelbe Glorie, den rothen Cardinalshut mit einfachen Schnuren, welche nur durch einen Schiebeknoten vereinigt sind, auf dem Haupte; sein braunes Unterkleid hat anliegende, am Handgelenke eng anschliessende Aermel; das sehr weite und lange Oberkleid hat einen weiten Kapuzenkragen, der auf den Schultern ruht und sich daher vorn geöffnet und gesenkt zeigt. Das Oberkleid hat aufgeschnittene Aermel, die bis etwas über die Ellbogen herabreichen. Zur Rechten hat St. Hieronymus ein Lesepult, welches

aus einem oben excentrisch sich ausbreitenden Fusse, aus einer unteren am Rande gemusterten und aus einer oberen hervortretenden Platte besteht. Auf demselben liegt ein aufgeschlagenes Buch, eine Brille und ein unklares Instrument, vielleicht ein Blätterhalter. Hinter dem Heiligen steht ein zum Theil aus Quadern aufgeführtes, mit Kupfer gedecktes Gebäude, welches in der obern Hälfte der Langseite eine aus vier Säulen gebildete Gallerie enthält. Ueber dasselbe ragt das runde mit Kreuz gezierte Dach eines Thurmes hervor und lässt daher dies Gebäude als Kirche erscheinen. Der Boden, auf dem sich der Heilige befindet, ist mit Quadern gepflastert. Diese Gegenstände nehmen die reichliche rechte Hälfte des Bildes ein.

Der freigebliebene Mittel- und Hintergrund ist zur Darstellung der Busse des Hieronymus benutzt. Im Mittelgrunde eines felsigen vielfach zerklüfteten Raumes, der sich im Hintergrunde zu einer Höhe erhebt, auf welcher links eine Kirche mit Thürmchen steht, kniet der heilige Hieronymus und schlägt mit einem Steine die Brust wund, deren Bekleidung er mit der linken Hand wegzieht. Das mit einfacher gelber Glorie umgebene Haupt sieht nach einem Crucifixe; der lange bis auf die Füsse reichende, an der Brust offene, um die Hüften zusammengebundene Rock ist mit Blut befleckt. Neben ihm liegt der rothe Hut mit einfacher Schnur. Das Crucifix, welches etwas rückwärts in der Mitte des Bildes steht, hat ein Antoniuskreuz mit Schriftzettel. Jesus hat in der Glorie ein gradliniges Kreuz, einen Haarring um das Haupt, unter welchem gemalte Blutstropfen hervorquellen, gescheitelte Haare und runden Bart; sein Haupt neigt sich auf die rechte Schulter, die Augen sind offen. Um die Hüften ist ein Tuch geschlungen, dessen Ende von dem Schoosse abwärts hängt. Das rechte Bein ist über das linke genagelt. Bräunliches Blut kommt vom Haupte und aus allen Wunden.

In einer Vertiefung zwischen dem Crucifixe und Hieronymus liegt der Löwe.

Die Zeichnung ist fest und sicher, der Ausdruck im Gesicht des Heiligen ist charaktervoll, die Gewandung ist natürlich, besonders sind die Brechungen des dichten Stoffes des Obergewandes sehr motivirt. Die Falten sind schraffirt. Die Perspective fehlt und die Felsen sind mit manierirter Schroffheit, aber mit schraffirten Schatten dargestellt. Der Schnitt der Linien ist klar und scharf, die Druckfarbe schwarze Wasserfarbe. Das Colorit ist das der Briefmaler und die Farben die von Augsburg oder Ulm. Oberkleid und Hut des Hieronymus sind lebhaft saftroth; Unterkleid des Hieronymus, Schatten der Felsen und der Gebäude sind nussbraun in verschiedenen Abstufungen; Rasen, Quaderpflaster, Kirchendächer sind spahngrün. Thurmdach, Kirchendachrand, Fenstersäulen, Kreuz, Glorien, Lesepult, Löwe sind gelb. Die Luft ist von oben nach unten braun schattirt. Das Papier hat die Textur des wie mit Filz gepressten schwäbischen Papiers. Das Blatt fand sich früher in die Decke des Buches eines Druckes von 1480 eingeklebt

und dürfte nach der Form und Schraffirung der Kleidung, der Gebäude und Felsen in diese Zeit gehören. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar.

H. 9 Z. 9 L. B. 6 Z. 10 L.

No. 188.

Beatus Simon. Zu Trient 1475.

Unser Bild, dessen Beschreibung wir unten folgen lassen, bezieht sich auf eine angeblich zu Trient vorgekommene Ermordung eines Christenkindes. Das Universallexikon aller Künste und Wissenschaften berichtet im 45. Bande unter „Trident" Folgendes. In der St. Peterskirche zu Trident sieht man den Leichnam eines Kindes, des heiligen Simoninus, welches 28 Monate alt im Jahre 1276 von den Juden zu dem Zwecke getödtet worden sein soll, um das Blut desselben bei ihren Festen zu benutzen. Der in den Canal, welcher durch die Synagoge ging, geworfene und in den Fluss geführte Leichnam verrieth das Verbrechen. Von den der Frevelthat überführten Juden wurden 39 gehenkt, die übrigen verbannt. Zur Bestätigung zeigt man in Trient die Marterwerkzeuge Simon's, ein Messer, etliche Zangen und vier grosse eiserne Nadeln. Ausserdem zwei silberne Becher, in denen die Juden das Blut aufgefangen haben sollen.

Dieser junge Märtyrer Simon wurde von Sixtus IV. (1471—1484) wahrscheinlich 1475 selig gesprochen und diese Seligsprechung mag zu unserem Bilde und anderen Druckwerken, aber auch zu Irrthümern in Annahme der Zeit dieses Verbrechens und zu neuen Judenverfolgungen Veranlassung gegeben haben. In der k. Kupferstichsammlung zu München findet sich ein Holzschnitt aus Tegernsee, auf welchem das Martyrium des Kindes Simon dargestellt ist. Das Kind liegt auf einem Tische und ist an denselben Gliedmaassen verwundet, welche auf unserem Bilde verwundet sind, doch sind nur die Marterwerkzeuge, die Mörder aber nicht abgebildet. Die Ueberschrift heisst:

Beatus ⁘ Simon ⁘ martir

Die Unterschrift heisst: **Do man XIIII hundert vnd im fünf vnd sibenczigistm̄ zalt · Do töt · / tend die iuden zw trient ein kind drithalb iar alt · Das ist hailig vnd / tüt zaichn̄ manigfalt · Das habn̄ gesehn̄ cristen iung vnd alt.** Diese Seligsprechung hat jedenfalls eine neue Judenverfolgung hervorgerufen. Dies ergiebt sich aus dem Anfange eines seltenen Buches, welches die Ermordung des Kindes Simon erzählt und in zwölf Holzschnitten veranschaulicht. Am Ende des Buches steht: Und das hat gedruckt Albertus Duderstatt von dem Eiksfelt zu Trient in dem iar, als man die juden hat verprant do man schrieb tausend vier

hundert vnd fünf vnd sibnz iar etc.[144]) In Bamberg fand 1475, in Regensburg 1476, in Passau 1478 eine Judenverfolgung statt. Zum Hohne der Juden war diese Geschichte auch zu Frankfurt am Main unter dem Brückenthore abgebildet.[145]) Ein fliegendes Blatt aus dem XVII. Jahrhundert, überschrieben „Die Judenbadstub“, wiederholt ebenfalls die Sache.

Unser Bild stellt den Vorgang, wie folgt, dar: Das Kind Simon, mit Strahlen um das Haupt, steht nackend auf einer Bank, wird von Juden gehalten und beim Schein von Lichtern, an dem Kopfe, an der Brust, an den Schenkeln und Genitalien verwundet. Das den Wunden entquellende Blut wird in einer Schüssel aufgefangen. Die Kleider Simons liegen rechts in der Ecke am Boden. Oberhalb des Kindes steht: Beatus Simon. Die zehn am Morde betheiligten Personen sind alle mit ihrem Namen, der über oder neben ihnen steht, bezeichnet. Vier derselben stehen hinter der Bank zu beiden Seiten des Kindes Simon. Links steht **Tobias.** Er hält das Kind an einem um den Hals geschlungenen Tuche mit der Linken, und schneidet dasselbe mit der Rechten in den rechten Backen. **Samuel,** rechts, hält das Kind am linken Arme und sticht es in die linke Seite des Kopfes. **Israhel,** links neben Tobias, hält das Kind und leuchtet mit einer Kerze. **Mayr,** links etwas tiefer als Tobias, umfasst das Kind so, dass seine Linke auf der linken Hüfte desselben ruht und sticht es in die rechte Brust. **Vital,** rechts, unterhalb Samuel, leuchtet und sticht das Kind in den linken Oberschenkel. Diese Personen stehen hinterwärts der Bank. **Moyses** steht links, fasst Simon mit der Rechten am rechten Knie und schneidet ihn mit der Linken in die Genitalien. **Engel,** rechts kniend, umfasst mit der Rechten des Kindes linke Wade und fängt mit der Linken in einer Schüssel das Blut auf. **Salikman** steht rechts und sieht mit gekreuzten Armen zu. **Pruneta,** eine alte Frau, kommt von links und bringt vier grosse eiserne Nadeln. Alle Männer sind ohne Bart bis auf Moyses, welcher einen weissen Bart und kahlen Scheitel hat. Unterhalb der Bank steht: Zu Trient. 1475.

Die Zeichnung ist ziemlich steif, besonders in den Falten der Gewänder, die Gesichter sind hart, aber nicht ausdruckslos. Der Schnitt ist fest und stark, wie er gelegentlich auf ulmer Blättern, z. B. auf der Anbetung der heiligen drei Könige von Schläffer erscheint. Die Schrift ist deutsche Mönchsschrift wie in den Worten **Zu Trient** auf unserem Facsimile. Der Druck ist wahrscheinlich mit der Presse in schöner schwarzer Farbe gut ausgeführt. Das Colorit besteht bis auf die Mennige

144) Siehe Panzer, Zusätze zu den Annalen der älteren deutschen Literatur, S. 34, No. 49c.
145) Siehe die Abbildung und Litteratur bei Schudt, jüdische Merkwürdigkeiten, II. Th., VI. B., §. 5, S. 256.

aus matten Saftfarben. Die Mäntel, Röcke und Hosen sind blassgrün, blassviolett, grau und braun. Das Blut und die Gesichter sind blass mennigroth.



Das Papier ist ziemlich kräftig und hat das beigedruckte Wasserzeichen.

Das Bild ist oberdeutsch, wie aus der dargestellten Begebenheit und aus der Jahreszahl, die mit dem Drucke von ALBERTUS DUDERSTADT und mit dem Tegernseer Drucke zusammenfällt, sowie aus der Form des Namens Salikman sich schliessen lässt. Es ist aber bis jetzt nicht zu bestimmen, wo es gefertigt worden ist.

H. 10 Z. 2 L. B. 14 Z. 7 L.

No. 189.

Ein Rosenkranzablassbrief.

(1470—1480.)

Maria rechts mit Krone und Glorie mit einem bräunlichen Kleide und weitem langen faltenreichen röthlichen Mantel bekleidet, hält das nackende Christuskind auf ihrem Schoosse. Jesus empfängt aus der Hand eines links knieenden und betenden Mannes einen Rosenkranz; hinter dem Manne kniet eine betende Frau. Die Figuren sind von einem von Schuppen gebildeten Kreise umgeben, in welchem oben ein Querstab angebracht ist, auf dem 6 Rosenkränze hängen. Als Verzierungen sind auf den schuppigen Rand fünf rothe Rosen gelegt, die Zahl der Wunden Jesu ausdrückend. Die Figuren sind offenbar nach dem in JACOB SPRENGER's Rosenkranzbuche von 1476 vorkommenden Titelkupfer zusammengestellt. Die Frau hat die Tracht, die auf der Beichttafel von Ulm (1481) No. 205 vorkommt. Unter dem Bilde steht folgende Schrift in Mönchsschrift:

Als offt ains ainen rosenkrancz marie
vnd irem kind ihesw zw lob vnd ere pet
en ist · Nemlich zum ersten einen glaub
en vnd darnach · v · pater noster vnnd
nach yedem pr̃ nr̃ zehen aue maria So
offt enpfacht es virtzig tag vnd an iedẽ
vnser frauen tag xiv jar ablas dotlich
er funden. Durch pabst Sixten [146]) geben

146) Der hier genannte Papst ist Sixtus IV. von 1471—1484. In seine Zeit fällt die Erneuerung der Rosenkranzbrüderschaft im Jahre 1475 durch JACOB SPRENGER. In der Bulle Sixtus' IV vom 3. Kal. Jul. 1478 bei AMORT, *De origine, progressu, valore ac fructu indulgentiarum* I, p. 170 steht nur *septem annorum et totidem quadragenarum de iniunctis eis poenitentiis relaxationem habeant.* Von 14 Jahren ist nicht die Rede.

Die Zeit, in welche unser Bild zu setzen ist, dürfte kurz nach Erneuerung der Rosenkranzbrüderschaft im Jahre 1476 fallen. Der weite mit Knickfalten sehr reichlich versehene Mantel, das auf der Brust faltige Kleid, die Tracht der betenden Frau, Alles spricht für die Zeit um 1480. Wir glauben daher den Anfang des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts für die Entstehungszeit unseres Bildes halten zu dürfen. Sprache, Schnitt und Colorit sprechen für Ulm, Nördlingen oder Augsburg als Heimath. Der Schnitt ist scharf, der Druck, in schwarzer Farbe und deutlich, scheint mit der Presse bewirkt zu sein. Ein Wasserzeichen ist im Papier nicht bemerkbar. PASSAVANT, *Peintre-Graveu* T. I, 45 erwähnt unser Bild als Ablassbrief.

H. 6 Z. 11 L. B. 4 Z. 7 L.

No. 190.

Ein Kalender von 1478—1496.

Dieser Kalender besteht aus einer Tafel, welche die chronologischen Angaben enthält, und aus einer breiten Einfassung, welche erklärende Schrift, Figuren und den Kreis der goldenen Zahl in sich fasst. Ueber der Tafel steht in der Einfassung auf einem gewundenen Bande: **Von / dem / iar ·1·4·7·8· / So hebt die / tafel an vn wert / bis man zelt. / 1496.** An der linken Seite steht ein Mann, welcher in der rechten Hand einen Würfel hält, auf welchen er mit der linken Hand zeigt. Der Würfel hat folgende Zahlen: oben ·, vorn ::, an der rechten Seite ·. Ueber ihm schlingt sich ein Band in die Höhe mit den Worten: **Gleich / dz will / über sich.** Gegenüber auf der rechten Seite der Tafel steht eine Frau mit einem Würfel in der rechten Hand, auf dem die Zahlen :·: oben, ·. an der einen Seite, ·· an der anderen durch die Hand der Frau zum Theil verdeckten Seite sichtbar sind. Ueber der Frau schlingt sich ein Band empor mit den Worten: **Aber / vngleich nai / get sich / zu dem vndern.**

Unter der Tafel ist ein breites Schriftband, welches oben roth, unten grün eingefasst und in der Mitte durch zwei wagerechte Linien, oben grün und unten roth, in drei Streifen getheilt ist. In der Mitte ist die runde Scheibe der goldenen Zahlen, welche unten auf der unteren grünen Linie des Schriftbandes ruht, oben aber über das Schriftband hinausragt. Diese Scheibe besteht aus einem kreisrunden Mittelstück, in welchem das Wappen von Ulm von der Jahreszahl 14 78 so eingeschlossen ist, dass zwei Ziffern der Jahrzahl auf jeder Seite sich befinden. Um dies Mittelstück läuft ein breiter Rand, der auf der äussern und innern Seite von einer Kreislinie eingefasst und durch concentrisch laufende Striche in 19 Felder getheilt ist. In demselben stehen die goldenen Zahlen 1—19 so, dass sie nach Art der Zahlen


dazwischen ist vnd die

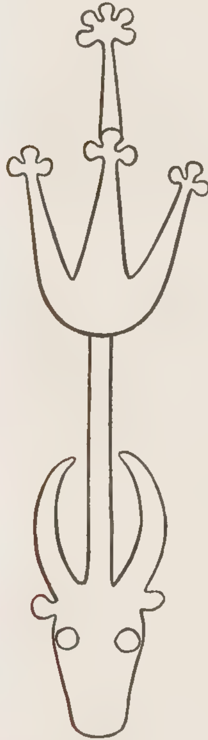
auf dem Zifferblatte der Uhr von links nach rechts laufen. Die Zahl 16 steht auf der Höhe des Kreises und nimmt die Stelle der Zwölf auf dem Zifferblatte einer Uhr ein.

Die Schrift auf dem Spruchbande, welche durch die Scheibe mit der goldenen Zahl in zwei Hälften getheilt wird, giebt folgende Erklärung der ganzen Tafel: **In diser Tafel findest du den sonntåglichē buchstabē / vnd die guldin zal das schaltiar wie vil wochen / dazwischen ist vnd die övrigen tag** ⁛ ⁙

Die Kalendertafel, welche durch vorstehende Worte erklärt wird, besteht aus 12 Colonnen, welche von 19 Querlinien durchschnitten im Ganzen 228 Quadrate enthalten. Diese Colonnen und Quadrate sind in folgender Weise ausgefüllt. In der ersten Colonne steht in jedem Quadrate eine der 19 goldenen Zahlen, rechts neben diesem von der goldenen Zahl ausgefüllten Quadrate sind in allen übrigen Colonnen die Quadrate, welche den Sonntagsbuchstaben und die Zahl der Wochen und Tage angeben, die in einem Jahre, dessen goldene Zahl die in der ersten Colonne enthaltene Ziffer sein soll, vom 1. Januar bis Anfang der Fasten verlaufen. Die Wochen sind durch Ziffern, die Tage durch Würfelpunkte angegeben, z. B. [d ∴ / 5] bedeutet: Der vierte Sonntagsbuchstabe d zeigt an, dass in dem betreffenden Jahre der 1. Sonntag auf den 4. Januar fällt, 5 ∴ giebt an, dass in demselben Jahre vom 1. Januar bis zum Anfang der Fasten 5 Wochen und 3 Tage verlaufen und dass folglich der Sonntag I n v o c a v i t auf den 8. Februar und der Ostersonntag 6 Wochen später auf den 22. März fällt. Da aber in jedem Schaltjahre zwei Sonntagsbuchstaben vorkommen, einer v o r und einer n a c h dem 24. Februar, so wird jedes Quadrat, in welchem zwei Buchstaben erscheinen, ein Schaltjahr andeuten, z. B. [ba · / 7] heisst: der erste Sonntag des Jahres fällt auf den 2. Januar, vom 1. Januar bis Anfang der Fasten sind 7 Wochen und 1 Tag, also ist der 20. Februar Anfang der Fasten. Da aber dies Jahr (1480) ein Schaltjahr war, so hatte der Sonntag nach dem 24. Februar den Buchstaben a. Die Worte der Unterschrift „wieviel Wochen dazwischen ist und die übrigen Tag“ heisst also, das Intervallum oder die Zeit, welche vom 1. Januar bis Anfang der Fasten verläuft. Der Inhalt eines Quadrates liess also sehr leicht alle beweglichen Feste berechnen, denn mit Hülfe des Sonntagsbuchstabens konnte man sehr leicht finden, auf welchen Wochentag die unbeweglichen Feste fielen und mit Hülfe des Intervallums konnte man leicht die beweglichen Feste bestimmen. Man sollte nun glauben, der Kalender müsse so eingerichtet sein, dass in erster Colonne die goldene Zahl jedes Jahres in richtiger Aufeinanderfolge stehen, dass also unser Kalender mit 16, der goldenen Zahl des Jahres 1484 beginnen, mit 17 fortfahren und endlich mit 15 schliessen würde, und dass parallel mit jeder goldenen Zahl der Sonntagsbuchstabe und das Intervallum angegeben sein würde, welche zu den von der goldenen Zahl bezeichneten Jahren gehören. Allein die Reihen-

folge der Sonntagsbuchstaben ist: 16, 9, 1, 14, 6, 2, 19, 8, 11, 5, 17, 3, 10, 7, 12, 18, 4, 13, 15 und das parallel mit der goldenen Zahl aufgestellte □ des Sonntagsbuchstabens und des Intervalls passt nicht zu der vorstehenden goldenen Zahl, wie sich aus den Ephemeriden des Regiomontanus ergiebt.

Erst in der zweiten Colonne entspricht das vierte Quadrat der ersten goldenen Zahl 16, das fünfte Quadrat der zweiten goldenen Zahl 9 und so weiter abwärts, während die Quadrate 1, 2, 3 der zweiten Colonne zu den drei letzten goldenen Zahlen 4, 13, 15 gehören. Wir wissen uns daher die Tafel, welche übrigens durch Aufführung von 11 Quadraten mit Angabe des Sonntagsbuchstabens und Intervalls bei jeder goldenen Zahl nicht blos auf die Zeit von 19, sondern vielmehr 209 Jahren auslangen würde, bis auf Weiteres nicht zu erklären. Für die Kunstgeschichte ist unsere Tafel wichtig, weil sie durch die Jahrzahl 1478 genau die Zeit und durch das ulmer Wappen den Ort ihres Ursprungs unzweifelhaft angiebt. Wir achten demnach auf die schlanken Figuren, auf die eng anliegenden Hosen, weiten Aermel, geschnürten Brustlatz, doppelte Farbe im Costüm des Mannes, auf die geknickten Falten im Gewande der Frau, auf den Kopfputz (Turban) derselben und auf die eigenthümliche Haltung des Oberleibes, welche den unteren Theil des Brustkastens vor, die Schultern zurück und den Hals mit Kopf wieder vorgebeugt erscheinen lässt. Auch das purpurartige Waldholunderroth und das mit Gelb gemischte Spahngrün werden wir als ulmisch anerkennen müssen. Der Schnitt erscheint fein und scharf, aber immer noch nicht weich und gerundet, wie wir dies an der niederländischen Gregoriusmesse mit Ablassbriefe sehen. Der Druck ist zwar genau, aber in blasser Farbe mit Hülfe des Reibers ausgeführt. Das Wasserzeichen ist ein Ochsenkopf mit Stange zwischen den Hörnern, welche eine Krone trägt, aus deren Mitte sich ein Stab mit Stern erhebt.



Unser Bild ist wahrscheinlich aus Buchsheim. S. v. Murr, Journal zur Kunst-Geschichte V, S. 32 f. Passavant, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 41, bespricht das Colorit unseres Blattes.

H. 10 Z. 11 L. B. 7 Z. 9 L.

No. 191.

Christus am Kreuze mit den beiden Schächern. Ein Ablassbild.

(1470 — 1480.)

Der Heiland noch lebend ohne Glorie, nur die Dornenkrone auf dem Haupte und den Schurz um die Lenden, hängt am Kreuze, das rechte Bein über das linke genagelt, den Schurz unter dem linken Beine durchgezogen und etwas flatternd, die Dornenkrone aus zwei in gleichmässigen Bogen um einander gewundenen spitzelliptische Oeffnungen bildenden, mit Stacheln nach oben und unten versehenen Ruthen bestehend. Die Haare sind hellbraun, der Körper blass braungelb, das reichlich vom Haupte, von den Armen, von der Wunde und den Füssen strömende Blut blass braunroth, der Schurz guttigelb. Die Antoniuskreuze der Schächer, aus rohen grünen Stämmen gemacht, erheben sich bis unter die Arme Jesu. Der bussfertige Schächer zur Rechten Jesu hat die Arme über den Querbalken des Kreuzes gelegt und hängt frei am Kreuze, sein Haupt hat hellbraune Haare, sein Gesicht ist edel geformt und ist theilnehmend nach Jesu gewendet. Der Unbussfertige zur Linken des Heilands hat die Brust auf den Querbalken gestützt, die Arme über denselben gelegt und angebunden, die Beine um den Stamm des Kreuzes geschlungen und ebenfalls angebunden. Er hat den Rücken, auf welchem die Wirbel des Rückgrats wie bei den Teufeln deutlich sichtbar sind, nach Jesum gekehrt, aber auch sein Gesicht mit geöffnetem Munde nach demselben gewendet. Dies zeigt den Hohn gegen Jesum und sein hässliches Gesicht, sowie sein rothes Haar offenbaren seine Bosheit. Beide Schächer haben kleine Hosen nach Art unserer Schwimmhosen, wie St. Sebastian in No. 179. Links am Fusse des Kreuzes Jesu steht Maria, die Hände über die Brust gekreuzt, das Haupt mit einem weissen Tuche bedeckt, übrigens mit blass carmoisinrothem Unterkleide und blauem Mantel bekleidet. Spitze Schuhe decken ihre Füsse. Die Lichter auf den Falten des Mantels sind ausgespart.

Rechts steht St. Johannes, mit gelben Haaren, einem gelben Unterkleide, rothem, grün gefüttertem Mantel, ohne Schuhe, die rechte Hand auf der Brust, mit der Linken ein Buch und den rechten Zipfel des Mantels haltend. Vor ihm liegt ein Knochen zur Andeutung der Schädelstätte. Das Kreuz Jesu, hellbraun mit dunkelbraunen Schatten, steht auf grünem Grunde, ist aber von rother Erde umgeben und mit derselben befestigt. Auf dem Kreuze steht I N R I in römischer Antiqua. Der nackte Leib der Schächer und die Gesichter der Maria und St. Johannis sind wie

gewöhnlich blass zinnoberroth gefärbt. Zu beiden Seiten der Figuren steht Schrift mit beweglichen Lettern in 41 Zeilen und lautet:

Tibi deo crucifixo creatori re=
demptoir (sic) et ſaluatori meo . et
quinqꝫ vulneribꝰ tuis . et ſacro
corpori et ſanguini tuo cōmen
do corpus ꝛ ſanguinez meum
ꝛ animā meam omnes ſenſus
corporis mei et oēs anguſtias
et neceſſitates meas corꝑales
et ſpirituales et oēs proximos
et amicos meos viuos et de=
functos. Et precor te ihesu xp̄e
pro nobis crucifixe per nomen
tuum ſanctiſſimū et per ſanctā
ac venerandā paſſionē tuaz vt
ſine vindicta hūana et vlcione
diuina dimittas mihi omnia
in hoc ſeculo peccata mea . de=
fendas me ſub alis miſericor=
die tue ab omni malo periculo
et ſcandalo corporis et anime
mee . de omnibꝰ inimicis meis
viſibilibus ꝛ inuiſibilibꝰ mihi
nocere cupientibꝰ . et periurati
et ꝯſtricti per nomen tuum ſan
ctiſſimum ꝛ per corpus et ſan=
guinem tuū non habeant pote
ſtatem mihi nocēdi neqꝫ in cor
pore neqꝫ in anima in preſenti
ſeculo neqꝫ in futo.[147]) Hoc mihi
tuam . per pijſſimā mortez tuā
per qimqꝫ [148]) vulnera tua . ꝑ pre=
cioſiſſimum ſanguinem tuum .
per glorioſaz reſurrectionē tuā
per admirabilem aſcenſionem
tuam . per interceſſionem glo=
rioſiſſime genitricis tue . et per
ſancta vbera eius que te lacta
uerunt . ac per beatum ventrem
ipſius qui te portauit . ꝛ per in=
terceſſionem omnium ſanctoꝝ
tuoꝝ vt hora ſeꝑatiōis anime
ꝛ corporis mei videam manus
que me blaſmapherunt p̄ para
tas ꝛ eleuatas ad ſuſcipiendā
animā meam perducētes eam
ad te vnicum patrez meum vt
requieſcat in ſinu vnice matriſ
ſue ꝛ ſacietur ab vberibus con
ſolationis eius ſine fine amen.

Collecta

Domine ihesu xp̄e qui voluiſti
pro redēptione mundi a iudeis
reprobari iude oſcl'o tradi atqꝫ
ꝯſpectibꝰ pilati offerri . a falſis
quoqꝫ teſtibus accuſari . flagel
lis ꝛ obprobꝛijs vexari . cōſpui
ac ſpinis coronari . et inde ꝑpl'o
p̄ſentari atqꝫ cōdēnari. duci ad

147) futuro, über dem t ist ein ˘.
148) = sic; quinque.

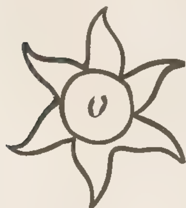
p̄ſtare digneris domine per in effabilem clementiā tuam. per ſanctam incarnationem tuam per conceptionē tuam. per na tiuitatem tuam. per ſanctā cir cumciſionem tuaȝ. per ſacrum baptiſmum ⁊ ieiunium tuum. per temptationē tuam. per an guſtiam et ſanguineū ſudoreȝ tuum. per blaſphemiaȝ quam pie ⁊ miſericorditer pati volui ſti propter nos. ⁊ per paſſionē victimā et propriam crucē por= tare. in cruce eleuari. clavoruȝ quoqȝ aculeis pforari. atque in= ter duos latrones deputari. fel le ⁊ acetu (sic) potari. in cruce mori lāceaqȝ vulnerari Per has ſan ctiſſimas penas libera me dn̄e a penis inferni. ⁊ pduc me mi= ſerum quo perduxiſti tecū cru= cifixum latronem qui cū patre et ſpūſancto viuis et regnas deꝰ p om̄ia ſecula ſeculorꝝ amē

Unter der Schrift und dem Bilde steht querüber in einer Zeile:

Quicunqȝ hanc orationem deuote dixerit habet. xxxij. milia dies indulgentiarꝝ quos dedit papa Johannes

Papst Johann muss Johann XXII., 1316—1334, sein, weil Johann XXIII. keine Indulgenzen gegeben hat. Johann XXII. hat wie Sixtus V. in einer Bulle v. J. 1586 (Amort, *de origine — Indulgentiarum*, pag. 172) die Rosenkranzbrüderschaft mit Ablass begnadigt.

Die Zeichnung und der Schnitt sind charaktervoll und scharf. Der Schatten ist durch Schraffirung angegeben. Der Typen-Druck der Schrift ist ungleich, an manchen Stellen fett und dunkel, an manchen mager und blasser, im Ganzen scharf und schwarz.



Das Bild gehört nach Schnitt und Colorit nach Oberdeutschland, den Typen nach nach Ulm [149]) und dürfte aus den letzten Jahren des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts hervorgegangen sein, was noch dadurch bekräftigt wird, dass der Ablass von Papst Johann datirt ist, während sonst immer Sixtus IV. genannt wird. Wahrscheinlich zeigt dies an, dass das Bild vor Sixtus IV., also vor 1471 zu setzen ist. Das Wasserzeichen ist eine sechsblätterige Blume.

H. 10 Z. 5 L. B. 8 Z. 2 L.

149) Braun, Notitia, T. I, Tabula VII, No. VII, Characteres Vlmenses.

No. 192.

Die Krönung der heiligen Jungfrau Maria.

(1470—1480.)

Die heilige Jungfrau hält das nackte Christuskind in ihrem rechten Arme, erhebt die linke Hand gegen die ausgestreckten Hände des Kindes, blickt auf dasselbe und steht auf dem Rücken des Halbmondes, dessen Gesicht zur Erde gekehrt ist. Eine Aureole bildet den Hintergrund der Figur. Zwei Engel, von denen der eine auf der linken, der andere auf der rechten Seite schwebt, setzen auf das Haupt der Maria, welches eine Glorie umgiebt, die Kaiserkrone. Ihr Haar ist aus dem Gesicht gekämmt und fällt in langen Locken über den Rücken herab; ihr grünes Unterkleid ist um den Hals rund ausgeschnitten, über den Hüften mit einem Gürtel zusammengehalten, oberhalb und unterhalb des Gürtels mit Falten versehen und vor den Füssen in scharfen grossen Falten geknickt. Ein weiter saftrother glänzender Mantel, der lose auf den Schultern hängt, ist mit der rechten Hand unter dem Kinde festgehalten und dadurch vorn emporgehoben, während er rückwärts in reichen Falten nachschleppt. Die Glorie des Kindes hat ein Kreuz ohne Keil. Die Engel haben, wie gewöhnlich, das lange Gewand mit weiten Aermeln, welches ein Gürtel zusammenhält. Der Engel rechts hat rothes Gewand und grüne Flügel, der Engel links grünes Gewand und rothe Flügel; der Boden ist grün, die Fleischpartien sind blass zinnoberroth. Die Zeichnung ist natürlich, doch etwas steif und eckig, die Gewandung zeigt die reichen, aber steifen Knickfalten mit etwas Schraffirung. Schnitt und Druck sind scharf in ziemlich schwarzer Farbe mit dem Reiber ausgeführt. Eine Linie schliesst das Bild ab. Das Colorit ist nicht besonders genau, die Contouren sind nicht überall beobachtet. Die Arbeit gehört nach ihrem ganzen Charakter ebenso wie die Färbung, glänzend saftroth, schiefergrau, gelb und spahngrün, nach Schwaben. Das Bild zeigt in Haltung und Costüm die Zeit von GÜNTHER ZEINER (1472). Ein Wasserzeichen ist nicht zu sehen. Das Papier gehört nach Schwaben und in das XV. Jahrhundert.

H. 3 Z. B. 2 Z. 1 L.

No. 193.

St. Brigitta.

(1470—1480.) Vergl. No. 71.

St. Brigitta, zum Unterschiede von der irländischen Brigitta auch, wie in der Ueberschrift, Birgitta genannt, in Nonnentracht mit weissem Kopftuche, d. h. im

schwarzen Mantel, sitzt nach links gekehrt an ihrem Lesepulte und schreibt in ein vor ihr aufgeschlagenes Buch ihre *Revelationes.* Neben dem Buche steht ein Kreuz, dessen Enden wieder in kleine Kreuze auslaufen. Zu Brigitta's Füssen liegt eine Krone; hinter ihr im Rücken steht der Pilgerstab, an demselben die Pilgertasche und auf demselben der Pilgerhut. In der linken Ecke an das Lesepult gelehnt liegt ein Wappen. Der Schild ist von rechts nach links schräg getheilt, die obere Hälfte ist hellgelb, die untere dunkel carmoisinroth, ein gelber Löwe springt nach links an: das Wappen Schwedens. In der rechten Ecke steht ein Wappen, dessen Schild quadrirt ist. Es hat im 1. und 4. schwarzen Felde einen nach rechts anspringenden gelben gekrönten Löwen, im 2. und 3. Felde Wecken, weiss und hellbraun: das baiersche Wappen, die pfälzer Wecken und der baiersche Löwe. St. Brigitta sitzt mit ihrem Lesepulte im Freien auf einer grünen Wiese. Ueber dem Lesepulte schweben in Wolken, welche ganz die oberdeutsche Form haben, Jesus und Maria mit der Krone. Sie scheinen mit einander zu sprechen. Das Kleid Jesu hat weite, das der Maria enge Aermel. Eine carmoisinrothe Einfassung von 2 Linien umgiebt das Bild. In dem obern Theile derselben steht:

· S · birgitta ain Wittib von dem Reiche
zu Schwedē.

Die beiden letzten Worte hatten oben keinen Platz, sind deshalb rechts untergesetzt und mit besonderer Linie eingefasst.

Die Zeichnung ist correct, nur etwas hart, namentlich in den Falten, der Schnitt ist scharf, der Druck sehr deutlich und in schwarzer Farbe. Die Schraffirung ist zum Theil durch Linien ausgeführt, welche absichtlich unterbrochen sind. Das Colorit ist noch briefmalerartig, aber sorgfältig; tiefschwarz ist das Nonnenkleid, bräunlich die Pilgertasche, gelb die Glorien, die Krone und das Holzwerk, dunkelgelb die Löwen, carmoisinroth von Pflanzensaft und zwar blass die Kleider Jesu und Mariens, dunkel das Kreuz, die Einfassung und der Schild von Schweden, spahngrün der Fussboden mit seinen Pflanzen. Die Arbeit wie das Wappen zeigt nach Baiern, München oder Freising und nach der Schrift zu urtheilen in das Ende des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht zu bemerken.

H. 4 Z. 7 L. B. 3 Z. 1 L.

No. 194.

Vierzehn Bilder Heilige und heilige Geschichte.

(1470—1480.)

1. Die Verkündigung der Hirten nach Lucas II, 8 ff.

Der mit einem leeren Spruchbande in der rechten Hand von links herbeifliegende Engel verkündet dem auf seinen Stock gestützten, bei seinen weidenden Schafen stehenden Hirten die Geburt Jesu. Der Engel ist nur mit dem Oberleibe sichtbar, seine Flügel sind roth. Der Hirt hat dunkelbraunes Haupt- und Barthaar, um Hals und Schultern ein hellblaues Tuch, einen rothen, bis auf die Knöchel reichenden Rock, Knöchelschuhe und eine Tasche. Im Mittelgrunde steht ein röthlicher schroffer Fels mit einem Baume.

2. St. Johannes Baptista.

St. Johannes hält in der linken Hand ein Buch, auf welchem das Lamm Gottes mit Siegesfahne ruht, zeigt mit der Rechten auf das Lamm und wandelt barfuss auf einer grasreichen Aue. Im Hintergrunde steht ein Fels mit einem Baume.

3. St. Johannes Evangelista.

St. Johannes hält in der Linken einen Becher, aus welchem sich eine Schlange erhebt. Mit der Rechten deutet er auf die Schlange. Er wandelt auf kräuterloser spahngrüner Ebene.

4. St. Andreas, der Apostel.

St. Andreas hält mit der Linken sein Kreuz und mit der Rechten ein Buch. Er wandelt auf grüner kräuterloser Ebene.

5. St. Simon Zelotes, der Apostel.

St. Simon hält in der Linken eine Säge ohne Bügel, das Werkzeug, durch welches er den Märtyrertod erlitt, und hebt zum leichteren Gange den Mantel mit der Rechten etwas auf.

Diese Heiligen haben alle eine goldene Glorie, einen weiten, bis zu den Füssen reichenden Leibrock, der bei St. Johannes dem Täufer aus Fellen gemacht ist, und darüber einen weiten faltigen Mantel, der unter dem Halse, ausser beim Täufer, von einer Agraffe zusammengehalten wird.

6. St. Katharina von Alexandria.

St. Katharina betet knieend mit zusammengelegten Händen und erwartet den Todesstreich. Vor ihr steht der Nachrichter, in der Rechten das Schwert, welches er mit der Spitze auf den Boden stützt, die linke Hand demonstrirend gegen Katharina, das Gesicht aber aufwärts gegen einen Engel gewendet, welcher vom

Himmel herabfliegt und ein weisses Gewand mit beiden Händen ausbreitend herabbringt. Links auf einer nur wenig sichtbaren Anhöhe sieht man zur Hälfte zwei Räder, die an der Peripherie mit Messern besetzt sind. Katharina hat aufgelöste lange Haare, ein blaues, um den Oberleib eng anliegendes, mit einem Gürtel um den Leib zusammengehaltenes Kleid. Ein weiter, faltiger, saftrother, gelbgefütterter Mantel von schweren Stoffen ist ihr von der Schulter herabgeglitten und umgiebt sie von hinten. Der Henker hat ein gelbes Jäckchen, welches bis auf die Hüften reicht und eng anliegt; es hat am Oberarme sehr weite aufgeschlitzte, am Unterarme aber wieder eng anliegende Aermel. Die Hosen desselben, blass rothbraun, liegen ganz eng an, reichen am rechten Beine von der Hüfte bis zur Fussspitze, am linken aber nur bis zur Hälfte des Oberschenkels und haben eine Nath, welche hinten bis zur Ferse herabläuft.

Der Engel in saftrothem Gewande mit grün und gelben Flügeln hat das Gewand von der Form wie die Engel des Masaccio in der Capelle der heiligen Katharina in San Clemente zu Rom.[150]) Die Räder sind nicht zerbrochen, wie die Legende sagt, sondern wohl erhalten. Der Engel, welcher das weisse Kleid bringt, das Kleid der Märtyrer nach Apokal. VII, 7 und 14, ist anderwärts nicht erwähnt.

7. Das Martyrium der heiligen Ursula.

St. Ursula sitzt umgeben von heiligen Jungfrauen in einem Schiffe und hat einen Pfeil in der Stirn. Das Segel des Schiffes ist ausgespannt und vom Winde gebläht und scheint auf dem Rheine zu fahren. Ein Krieger, der den linken Arm etwas gehoben hat und in der rechten Hand ein Schwert hält, eilt mit grossen Schritten am Ufer hin und scheint das Schiff aufhalten zu wollen.

Die vorliegende Darstellung entspricht der gewöhnlichen Legende ebenso wenig wie der No. 177 dargestellte Holzschnitt. Wenn dort ein Krieger der heiligen Ursula den Kopf abzuhauen im Begriff ist, so scheint unsere Darstellung der Vorläufer der eben genannten Darstellung zu sein.

8. Die heilige Dorothea.

St. Dorothea sitzt unter einem Rosenbaume und hat Rosen in ihren Händen, auf ihrem Schoosse und in einem vor ihr stehenden Körbchen. Das nackende Christuskind ist dreimal auf dem Bilde, einmal ist es zu ebener Erde und bringt der heiligen Dorothea Rosen, zweimal sitzt es auf dem Rosenbaume und wirft Rosen herab.

9. Alle Märtyrer.

Auf einer Berglehne, welche im Hintergrunde an Felsen sich anschliesst, liegen vier entblösste Männer, welche um die Hüften einen blauen Schurz haben. Alle vier bluten aus Wunden, welche sie theils an den Armen und Beinen, theils am

150) Vergl. Mrs. Jameson, Sacred and Legendary Art, pg. 291.

Leibe und Halse empfangen haben. Alle leben noch, aber die zwei im Vordergrunde liegenden scheinen dem Tode nahe, während die beiden im Mittelgrunde sich auf den Arm stützen und emporrichten. Drei sind jung und haben gelbe Haare, einer ist alt und hat graue Haare, alle aber haben Glorien.

10. Das Fegefeuer.

Eine ziemliche Anzahl Seelen, als nackende Menschen dargestellt, erscheinen im Fegefeuer, theils betend, theils jammernd, theils ruhig und geduldig. Ein Engel schwebt hernieder und scheint eine Seele, welche sich betend zu ihm wendet, aus dem Fegefeuer erlösen zu wollen. Die Kleidung des Engels ist das lange Gewand, welches im XV. Jahrhundert den Engeln gegeben wurde, vergl. Mrs. Jameson in der oben S. 307 angeführten Stelle.

Diese zehn Bilder haben zwar in Zeichnung, Schnitt und Colorit gleichen Charakter, zerfallen aber doch in zwei verschiedene Gruppen; zur ersten gehören der Hirt und St. Johannes der Täufer, zur zweiten dagegen die übrigen Bilder, so dass man wohl annehmen kann, die ersten Bilder gehören nicht zu derselben Bilderreihe, wie die letzten. Die Zeichnung ist bis auf einige Blätter sehr ansprechend, die Stellung der Apostel ist tadellos, die Gruppirung des Martyriums der heiligen Katharina vorzüglich. Minder genügend ist das Bild der St. Dorothea und das aller Märtyrer. Der Ausdruck in den Gesichtern lässt im Allgemeinen zu wünschen übrig, wiewohl der Kopf des St. Andreas und der vier Seelen im Fegefeuer sehr ansprechend ist. Die Gewandung ist bei den Aposteln, bei St. Katharina und beim Engel über dem Fegefeuer vorzüglich.

Der Schnitt ist fein und sicher und steht der Arbeit in der Passion von 26 Blättern, No. 170 unserer Sammlung, so nahe, dass man für beide einen Meister anzunehmen sich gedrungen findet. Es führt zu dieser Annahme die Feinheit der Striche, sodann die Schraffirung der Langfalten durch Längenstriche und die Schattirung der enganliegenden Kleidung des Oberleibes durch Querstriche, endlich auch die sorgfältige Ausarbeitung des Faltenwurfes in langen, den Boden berührenden, oder fliegenden Gewändern.

Das Colorit unserer Blätter ist ziemlich sorgfältig. Die Contouren sind genau eingehalten und das Blau ist durch Lichter und Schatten derselben Farbe gut nuancirt. Die Luft ist nicht gleichförmig blau, sondern am obern Rande ist ein breiter blauer Streifen und unter demselben einzelne schmale intermittirende Streifen bis zum Viertel, Drittel oder auch bis zur Hälfte des Blattes. Die Hauptfarben sind Mineralblau für die Luft, das Wasser und mehrere Gewänder; Carmoisinroth und zwar sowohl das feurige als auch das matte mehr bräunliche für die Gewänder, Leibröcke und Mäntel, für Schattirung der Felsen und auch für Darstellung des Fegefeuers, wozu anderwärts Mennige angewendet wird; Hellgelb zur Färbung

alles Holzes, aller Baumstämme, vieler Kleider, mancher Haare, überdies zur Schattirung des Grün auf dem Boden, an den Bäumen und an Engelsflügeln verwendet; Grünspahn zur Färbung von Gras und Bäumen, auf dem Boden geht Gelb und Grün oft ineinander über; Ockergelb und Nussbraun zur Darstellung der Felsen und Haare, Gold in geringer Sorte zur Darstellung der Glorien, endlich Zinnober zur Färbung des Randes, der jedes Bild umgiebt. Es ist aber dieser Rand nicht durch zwei Linien vorgeschrieben, sondern nur willkürlich angefügt. Der Druck ist scharf und mit dem Reiber besorgt. Das Papier hat kein Wasserzeichen. Die Uebereinstimmung unserer zehn Blätter mit denen der Passion No. 170 in Zeichnung und Schnitt, in Anwendung, Schattirung und Mischung der Farben nöthigen uns, diese Bilder ebenfalls nach Schwaben, und an den Schluss des dritten oder Anfang des vierten Viertels des XV. Jahrhunderts zu versetzen. Es ist der Charakter, welchen Günther Zeiner (1472) in seinen Bildern bestätigt.

Die Grösse der Bilder schwankt in der Höhe zwischen 2 Z. 8 L. und 3 Z., in der Breite 1 Z. 11½ L. und 2 Z. 3 L. ohne Rand, der 1—1½ Z. breit ist.

Wir schliessen hieran noch die Beschreibung von vier Bildchen von gleicher Art wie die vorbeschriebenen.

1. Christus der Schmerzensmann.

Christus mit goldener Glorie, Dornenkrone, nackend bis auf den Schurz um die Lenden und von Blut am ganzen Körper triefend, zeigt, wie in der Gregoriusmesse, seine Nägelmale an der linken Hand und seine Wunde an der Seite. Er steht auf grünem quadrirten Boden. Hinter ihm halten zwei nur bis zum halben Leibe sichtbare Engel eine rothe Tapete mit schwarzen Arabesken und unten mit einem blauen Rande.

2. St. Maria die Mutter Jesu.

St. Maria in halber Figur, von Wolken getragen, ist wie gewöhnlich gekleidet und hat ihre Hände über der Brust gekreuzt.

3. St. Dominicus.

Der Heilige in seiner Ordenstracht hat in der Linken ein Crucifix, dessen Kreuz durch einen oben getheilten blühenden Lilienstengel gebildet wird. Dies ist ein anderwärts nicht bekanntes Emblem St. Dominicus'. In der Rechten hält er ein Buch. Er steht auf einem grünen schraffirten Fussboden. Links neben ihm auf dem Boden steht eine Bischofsmütze, rechts vor ihm sitzt ein schlankes glattes Hündchen, welches eine brennende Fackel im Maule hält. Dies ist das Symbol der Wachsamkeit für den wahren Glauben und zugleich eine Erinnerung an den Traum der Mutter St. Dominicus', dass sie einen schwarz und weiss gefleckten Hund gebären werde, welcher mit einer brennenden Fackel im Maule den

ganzen Erdkreis erleuchten werde.[151]) Hinter St. Dominicus hängt an einer Querstange eine rothe Tapete mit schwarzen Arabesken, welche oben einen gelben und unten einen blauen Rand hat. Unter dem Bilde steht S dominícus bít got vir (sic) vns.[152]) Alle drei Bilder haben die Luft durch einen breiten und mehrere intermittirende schmale blaue Striche angegeben.

4. Die Messe des heiligen Gregorius.

St. Gregorius kniet die Messe celebrirend vor dem Altare, rechts zur Seite steht ein Cardinal, welcher die goldene päpstliche dreifache Krone in beiden Händen hält. Neben ihm zunächst dem Altare steht ein Bischof, welcher den päpstlichen Stab mit dreifachem Kreuze hält. Hinter dem Bischofe steht ein Geistlicher, welcher einen Stab mit einfachem Kreuze hält. Auf dem Altare befinden sich die heiligen Gefässe, das Messbuch, die Grabkiste mit dem blutigen und wundenvollen Heilande, sowie die bekannten Waffen Christi. Die Kirche hat ein gekoppeltes Fenster mit rhombischen Scheiben, der Schluss ist nicht sichtbar.

Alle Bilder sind gut gezeichnet, fein geschnitten, gut gedruckt und sorgfältig colorirt. Die Gesichter der Engel befriedigen allerdings wenig, aber die übrigen Gesichter sind nicht ohne anzuerkennenden Ausdruck. Die Längenfalten sind meistens durch Längenstriche schattirt. Der Schnitt ist fein und scharf. In den Gewändern finden sich Knickfalten, besonders sorgfältig ist die Alba des heiligen Gregor ausgearbeitet. Der Druck ist schwarz und gut gekommen, wie es scheint ist er mit dem Reiber bewirkt. Das Colorit hat die Contouren nicht überschritten, und im blauen Mantel der Maria sowie im Messgewande des heiligen Gregor die Schattirung durch Nuancirung der Tinten hervorgebracht. Die Glorien sind von etwas geringhaltigem Golde, denn sie sind etwas oxydirt. Das Kreuz in der Glorie Jesu ist das zierliche Lilienkreuz. Die Farben sind ganz dieselben, wie auf den vorbeschriebenen Bildern. Das Roth insbesondere ist das feurige augsburger Saftroth. Wir weisen daher auch diese Bilder nach Schwaben und an den Schluss des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts. Ein Zinnoberrand umgiebt jedes Bild. Ein Wasserzeichen ist nirgends wahrnehmbar. Die Grösse der Bilder schwankt in der Höhe zwischen 2 Z. 2 L. ohne den Zinnoberrand, welcher durchschnittlich eine Linie breit ist.

151) Vergl. Alt, Heiligenbilder, S. 206 und den Stammbaum der Dominicaner in unserer Sammlung, No. 181.

152) Ein von Professor Dr. Hassler in Söflingen bei Ulm aufgefundener Stock, welcher St. Dominicus predigend darstellt, hat auch diese Unterschrift.

No. 195.

Christus am Kreuze.

Mit alten Gesichtszügen.

(1470—1480.)

Der Heiland mit alten Zügen, starken Haaren, vollem ungetheilten Barte, mit Dornenkrone und Glorie mit Rand. Das Kreuz derselben hat in der Mitte einen excentrischen Keil, daran schliesst sich eine den Rand berührende excentrische Linie, und neben derselben eine kürzere gerade Linie. Jeder Kreuzarm besteht also aus Keil und vier Linien. Um die Hüften ist ein Tuch geschlungen, dessen Zipfel vorn herunter hängen. Der rechte Fuss ist auf den linken genagelt. Das kirschbraune Blut quillt in starken Tropfen vom Haupte, von den Händen, von der Seite, wenig von den Füssen. Jesus ist verstorben. Maria links unter dem rechten Arme des Gekreuzigten mit grüner Glorie ohne Rand, hat die Hände betend zusammengelegt und hört aufmerksam St. Johannes zu, welcher, ebenfalls mit grüner Glorie, vollen gelben Haaren und barfuss, rechts unter dem linken Arme des Kreuzes steht und aus einem Buche liest, dessen Buchstabenlinien mit Punkten angegeben sind.

Der Schnitt ist klar, die Gesichter, namentlich das der Maria, nicht ohne Ausdruck, der Faltenwurf malerisch. Die Druckfarbe ist schwarz. Das Colorit ist ziemlich sorgfältig; manche Farben, wie das Gelb des Kreuzes, der Leibbinde des Unterkleides St. Johannis, das Blassroth von Marien's Unterkleide, das Braun von St. Johannis Mantel, das Grün der Dornenkrone und der Glorien sind zwar einfach aufgetragen, aber das Incarnat des Leichnams, das Blassroth der Glorie Jesu, das Braungrau des Mantels der Maria, das Grün des Futters in St. Johannis Mantel und des Fussbodens, das Braungrün des Mittelgrundes sind nicht ohne einige Sorgfalt schattirt. Eine Linie bildet die Einfassung. Anhaltepunkte für Bestimmung des Alters unseres Blattes giebt der faltenlose Oberleib am Kleide der Maria (bis 1450), die Haarform bei St. Johannes (am Reliquienkästchen von 1461 zu Tangermünde), der Mangel von Hakenfalten, die auf dem *Signum sancti spiritus* von 1464 auch noch fehlen, endlich die Härte der Darstellung des Leibes Christi. Es dürfte also spätestens an das Ende des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts zu setzen sein.

Das Colorit ist nicht das der schwäbischen Schule, namentlich fehlt das Saftroth mit seinem lebhaften Glanze. Es nähert sich mehr der Art, die wir an freisinger Blättern finden, besonders im matten Carmoisinroth.

H. 7 Z. B. 4 Z. 9 L.

No. 196.

Passion in 20 Blättern.

(1470—1480.)

1. Die Fusswaschung. Joh. XIII, 4.

Jesus in einem grauen Rocke, mit einer weissen Schürze, kniet links und wäscht St. Petrus, der an seiner Stirnlocke kenntlich ist, die Füsse. Die übrigen Jünger sitzen und stehen rechts hintereinander.

2. Christus zeigt seinen Verräther an. Joh. XIII, 26.

Jesus sitzt mit seinen Jüngern an einem runden Tische. Auf der Mitte des Tisches steht eine Schüssel und in derselben liegt das Osterlamm, das die Form eines liegenden Hündchens mit aufrecht gehaltenem Kopfe hat. Alle Jünger haben Heiligenscheine mit Ausnahme des Judas. Diesem reicht Jesus den Bissen. St. Johannes fragte: Herr, wer ist es! Jesus antwortete: Der ist es, dem ich den Bissen eintauche und gebe. Und er tauchte den Bissen ein, und gab ihn Juda Simonis Ischarioth.

3. Christus am Oelberge im Garten Gethsemane.

Jesus kniet vor einem schroffen Felsen, auf dem der Kelch steht. Aus dem Kelche ragt ein kleines Kreuz hervor. Der Felsen ist so niedrig, dass seine Oberfläche mit Jesu Augen gleiche Höhe hat. Die drei Jünger sitzen schlafend um Jesum herum.

4. Die Gefangennehmung Christi.

Judas küsst Jesum. Ein Geharnischter, etwas rückwärts zur linken Hand Jesu stehend, sieht auf die Gruppe. Rechts von Jesus steht St. Petrus und zieht ein Schwert aus der Scheide. Zu seinen Füssen nach Judas gewendet kniet ein junger Mensch und stützt sich mit den Händen auf die Erde, wahrscheinlich Malchus. Joh. XVIII, 10. Luc. XXII, 47—50. Matth. XXVI, 49—57.

5. Christus vor Kaiphas.

Der Hohepriester, welcher mit Bischofsmütze bedeckt und mit einem rothen Talar, der um Hals und Brust einen weissen Besatz hat, bekleidet ist, sitzt rechts auf einem thronartigen Stuhle und reisst sein Kleid auf, weil Jesus versichert, dass des Menschen Sohn sitzen werde zur Rechten der Kraft. Im Hintergrunde stehen zwei Diener.

6. Die Verläugnung Petri. Matth. XXVI, 69 ff.

Im Hofe des hohenpriesterlichen Palastes links steht St. Petrus und schwört mit erhobener Rechten der Magd, die vor ihm steht, dass er nicht mit Jesu gewesen

sei. In der Mitte brennt ein Feuer, rechts auf der Bank sitzt ein Knabe, der auf St. Petrus zeigt. Aus einem Fenster über dem Knaben sieht Jesus mit einem seiner Wächter heraus, und über dem Haupte St. Petri steht auf einer Mauer der Hahn, welcher kräht.

7. Christus vor Herodes.

Herodes in einem rothen Talar, mit einem weissen übergeschlagenen Kragen, hat einen Turban auf dem Haupte, auf dessen Bunde eine Krone ruht. Vor ihm steht Christus mit gebundenen Händen in gebückter Stellung. Im Hintergrunde steht ein Geharnischter und ein Mann in einem Rocke, der halb grün und halb roth ist.

8. Pilatus wäscht sich die Hände.

Pilatus in einem rothen Talar sitzt auf dem Richtstuhle und wäscht sich in einem Becken, das auf seinen Knieen von einem Diener gehalten wird, die Hände. Christus steht gebunden in gebückter Haltung vor ihm. Im Hintergrunde stehen noch zwei Personen.

Diese Darstellung des Waschens ist nicht römisch. Nur Matthäus XXVII, 24 erzählt diese symbolische Handlung.

9. Die Geisselung Christi.

Christus, nur um die Hüften mit einem Schurze bedeckt, ist mit den Händen an eine Säule gebunden und wird von der linken Seite mit einer Geissel, von der rechten Seite mit Ruthen geschlagen.

10. Die Entkleidung Christi.

Ein geharnischter Kriegsknecht befiehlt, ein ungeharnischter vollzieht die Entkleidung, indem er Christo den Rock über die Arme herabzieht. Maria steht hinter Christus und umschlingt indessen seine Lenden mit einem Tuche. Auch hier ist die Haltung Christi gedrückt. Matth. XXVII, 28.

11. Die Kreuztragung.

Christus wird von einem Geharnischten an einem Stricke, der um seinen Leib geschlungen ist, geführt; er trägt ein Antoniuskreuz auf der linken Schulter und wird, weil er unter der Last desselben zusammen sinkt, mit Schlägen bedroht. Simon von Cyrene hebt den Kreuzesstamm etwas. Maria folgt betend in Begleitung St. Johannis nach.

12. Christus wird ans Kreuz genagelt.

Das Antoniuskreuz und auf ihm Christus liegen auf dem Boden. Die Hände und die Füsse Christi werden unter Aufsicht eines rothgekleideten Mannes gleichzeitig angenagelt. Der rechte Fuss liegt wie gewöhnlich auf dem linken.

13. Christus am Kreuze verschieden.

Christus neigt sein Haupt nach rechts; aus den fünf Wunden und von dem mit Dornen gekrönten Haupte fliesst das Blut herab. Unter dem rechten Arme steht Maria, unter dem linken St. Johannes, beide haben die Hände zum Beten zusammengelegt. Das Kreuz ist aber ausserordentlich niedrig und der Raum unter dem Kreuze überaus klein, so dass Maria und St. Johannes einen unverhältnissmässig grossen Oberkörper haben und zu knieen scheinen. Man sieht aber deutlich den Fuss St. Johannes', woraus sich ergiebt, dass er steht.

14. Die Abnahme vom Kreuze.

Vor dem Kreuze kniet Maria, rechts neben ihr St. Johannes, links eine Heilige, wahrscheinlich Maria Magdalena; vor ihnen liegt auf einer Leinwand Christus mit dem Haupte auf den Knieen St. Johannis. Diese Darstellung ist nicht gewöhnlich.

15. Die Grablegung Christi.

Joseph von Arimathia und Nicodemus legen Christum in die Grabkiste, einer steht zu Häupten und einer zu Füssen. Maria, begleitet von St. Johannes und Maria Magdalena, bückt sich betend zu Jesu.

16. Die Höllenfahrt Christi.

Christus mit der Siegesfahne, die ein rothes Kreuz auf weissem Grunde hat, bekleidet mit einem dunkelrothen Mantel, erscheint vor den Pforten der Hölle. Ein Thurm mit Zinnen und offenem Thore, aus welchem zu allen Oeffnungen heraus Flammen schlagen, bildet die Höllenpforte. In dem Thore, umgeben von Flammen, knieen Adam und Eva, welche Christum um Gnade bitten.

Diese Darstellung ist ganz so, wie in der Passion von 26 Blättern.

17. Christus als Gärtner. Joh. XX, 14 ff.

Christus mit Glorie, bekleidet mit dem Purpurmantel, hält in der linken Hand das Grabscheit und hebt die Rechte auf. Vor ihm kniet St. Maria Magdalena und erhebt die Hände ein wenig ausgebreitet. Der Raum ist ein eingezäunter Garten.

18. Die Himmelfahrt Christi.

Christus, von einer Wolke umgeben, wird in den Himmel erhoben und ist dem Gesichtskreise schon so weit entschwebt, dass man nur einen Theil des Kleides und die Füsse sieht. Die Wolke umschliesst ihn in der Gegend der Kniee. Er hat sich von einem Berge erhoben, der vom Künstler, um ihn von der Umgebung zu unterscheiden, in der Form eines pyramidalen Felsen mit einer grünen Fläche dargestellt worden ist. Eine Stange, deren Ende neben dem Körper Jesu aus der

Wolke herabragt, zeigt an, dass Jesus mit der Siegesfahne empor gestiegen ist. Maria und die elf Jünger knieen betend in zwei Reihen.

19. Die Ausgiessung des heiligen Geistes.

Maria sitzt im Kreise der elf Jünger und betet mit denselben vereint. Der heilige Geist in Gestalt einer Taube schwebt über der Versammlung, zunächst über Maria, und Feuerflämmchen sind auf den Häuptern der Anwesenden bemerkbar.

20. Christus als Weltenrichter.

Christus sitzt auf dem Himmelsbogen und stützt seine Füsse auf die Erdkugel. Er ist mit einem weiten rothen Mantel bekleidet, welcher über der Brust zusammengehalten, abwärts aber bis zum Unterleibe durch die ausgebreiteten Hände auseinander gehalten wird. Von der rechten Seite des Hauptes geht ein oben dreifach getheilter Lilienstengel, von der linken Seite aber ein Schwert aus, dessen Spitze im Haupte Jesu zu stecken scheint. Zu ebener Erde knieen betend Maria auf der linken, und Joseph auf der rechten Seite; zwischen beiden erhebt sich aus einem Grabe eine Kindergestalt, ein Auferstandener. Auch er betet.

Die Zeichnung der Bilder ist im Ganzen correct, aber nicht ohne Härten, besonders sind in der Gewandung die Knickfalten vorhanden. Der Schnitt ist markig und der Druck in schwarzer Farbe kräftig mit dem Reiber ausgeführt. Die Farben des Colorits sind lebhaft carmoisinroth, spahngrün, guttigelb, blassroth, dunkel aschgrau. Die Contouren sind nicht sorgfältig beachtet. Schnitt und Colorit weist nach Oberdeutschland, Ulm oder Augsburg. Die Figuren dieser Passion tragen im Costüm, in der Haltung und in der Art der Drapirung den Charakter der Zeit Günther Zeiner's (1472), sie gehören also in den Ausgang des dritten oder Anfang des vierten Viertels des XV. Jahrhunderts. Neu ist in dieser Passion die Form der Himmelfahrt, die Ausgiessung des heiligen Geistes, sowie die Art, wie die Lenden Jesu bei seiner Entkleidung bedeckt wurden. Das Papier ist kräftig, ein Wasserzeichen ist nicht zu sehen.

H. 2 Z. 9 L. B. 2 Z.

No. 197.

Drei Blätter heilige Geschichte.

(1470 – 1480.)

1. Die Auferstehung Christi.

Der Deckel der Grabkiste ist diagonal über die Oeffnung gelegt; Christus, eben auferstanden, sitzt nach rechts gewendet auf dem Deckel und dem Rande der Kiste

und kehrt sich rückwärts nach dem Engel, welcher ihm die Grabtücher abnimmt und an sich nimmt. Christus trägt eine Glorie mit Kreuz ohne Keile, sowie eine Dornenkrone und einen Schurz, dessen Zipfel an der Seite herabhängen, um die Lenden. Der Engel, als Diaconus gekleidet, hat auf der Stirn eine Locke, während die Haare lang über die Schultern herabfallen. Im Hintergrunde steht ein Andreaskreuz, dessen Querbalken, der allein sichtbar ist, an jedem Ende das Loch des Nagels hat. Eine Linie umgiebt das Bild. Die Zeichnung ist nicht ohne Charakter, aber ebenso wie der Schnitt etwas handwerksmässig. Das Colorit ist sehr einfach. Die Fleischpartien und die Grabkiste sind blass zinnoberroth, das Kreuz, die Haare des Engels, die Glorie und der Schurz Jesu sind gelb, die Dornenkrone, die Flügel des Engels und der Fussboden sind gelblich spahngrün, das Gewand des Engels und das Kreuz der Glorie sind hellbraun.

2. Die Messe des heiligen Gregorius.

St. Gregorius liest am Altare, dessen Rückwand das eingerahmte Bild des Schmerzensmannes enthält, Messe. Auf dem Altare steht ein Kelch, von dem das erlösende Blut in zwei Bogenlinien ausgeht und auf das Haupt zweier Seelen im Fegefeuer sich lenkt, welche als Erlöste ein von oben herbeifliegender Engel in den Himmel führen will. Der Altar mit St. Gregor steht rechts auf einem grünen Teppiche, das Fegefeuer ist links in dem freigelassenen Raume angebracht. Die Zeichnung ist nicht naturwidrig, aber ziemlich steif und hart, die Falten sind scharf geknickt, aber doch etwas schraffirt, die Schuhe des Priesters sind spitzig. Der Druck ist scharf und schwarz mit dem Reiber bewirkt. Das Colorit hält die Contouren ein und ist lebhaft. Ausser den Farben des vorhergehenden Bildes finden wir hier noch Schwarzgrau für das Messgewand und für den Hintergrund im Bilde des Schmerzensmannes; Zinnoberroth für die Flammen des Fegefeuers, bräunlich Saftroth für das Gewand und Rosa für die Flügeldecken des Engels.

3. Die gnadenreiche Mutter Marie.

Die gnadenreiche Mutter Gottes breitet ihren weiten Mantel mit beiden Händen aus und hat unter demselben eine Anzahl Seelen, die betend um sie herum knieen. Zu beiden Seiten ihres Hauptes schwebt je ein betender Engel. Maria trägt eine Krone mit Kleeblattrand, ihre langen Haare fallen in reicher Fülle über den Rücken herab, ihr Gesicht strahlt vor Freude über die Rettung, die sie den Sündern gewährt. Ihr zinnoberrother Mantel ist oberhalb der Brust mit einem gelben Bande, welches auf jeder Seite von einem Knopfe festgehalten wird, zusammengehalten. Ihr Kleid ist von einem Gürtel gehalten und hat aufwärts und abwärts Falten. Die langen Falten sind zum Theil schraffirt und knicken vor den Füssen scharf um.

Der Fussboden ist auch etwas schraffirt. Der Charakter der Zeichnung, des Schnittes, des Druckes und der Farben stimmen mit den vorhergehenden Bildern zusammen.

Wir setzen alle drei Bilder wegen Zeichnung, Schnitt und Färbung nach Oberdeutschland und wegen des Costüms, des Faltenwurfes, der Gestaltung der Figuren in die Zeit Günther Zeiner's (1472). Alle Bilder sind mit einer Linie abgeschlossen. Wasserzeichen sind nicht vorhanden.

H. 2 Z. 11 L. B. 1 Z. 8½ L.

No. 198.

Einsiedler in einer Landschaft.

(1470 — 1480.)

Ein Fluss, über welchen ein Steg führt, begrenzt im Vordergrunde eine felsige Berglehne. Ein vom Flusse ausgehender Fusspfad führt über dieselbe hinauf an den Hütten mehrerer Einsiedler vorbei; Felsen und Bäume erscheinen neben den Wohnungen der Einsiedler. Die Einsiedler bilden vier Gruppen von je zwei Personen. Im Vordergrunde schreitet ein Einsiedler über den Steg des Flusses und wird von einem andern Einsiedler, welcher vor einer links am Wege befindlichen Hütte sitzt, erwartet. Beide haben ein weites, um die Hüften gegürtetes hellbraunes Kleid an und eine Kapuze auf dem Haupte, welche nur das Gesicht freilässt. Die Kapuze des zuwandernden Einsiedlers hat eine bis über den Rücken hinab verlängerte Gugel, welche durch den Gürtel gezogen ist.

Im Mittelgrunde rechts vom Wege erscheinen wieder zwei Eremiten. Der eine, unbedeckten Hauptes und von einem Felsen halb verdeckt, fängt mit einem Kruge Wasser auf, welches durch eine Röhre aus dem Berge kommt; der andere mit der Kapuze auf dem Haupte sitzt vor dem Felsen (Höhle), hat in der linken Hand einen Rosenkranz und erhebt die rechte, wie wenn er lehrte. Beide sind in schwarzbrauner Kleidung.

Ebenfalls im Mittelgrunde etwas höher hinauf an der linken Seite des Wegs sitzt ein hellbraun gekleideter Eremit unter dem Dache seiner Hütte, seine Kapuze hat ebenfalls eine Gugel. Er scheint die Hände zu bewegen und betrachtet einen andern Eremiten, welcher vor ihm sitzt, als wolle er ihm etwas erklären. Der Eremit, welcher vor ihm sitzt, ist schwarzbraun gekleidet und hat an der Kapuze

eine kürzere Gugel. Auch er spricht mit dem Gegenübersitzenden. Ein Vogel (Rabe oder Taube?) mit einem runden Gegenstande (Brod) fliegt von oben herab auf ihn zu. Vor beiden steht ein niedriger runder Krug mit einer Schneppe und einem Henkel, wahrscheinlich ein Wassergefäss.

Die vierte Gruppe bilden zwei Eremiten, von welchen der eine unbedeckten Hauptes zur Höhe des Berges hinaufsteigt, der andere, welcher in seiner Hütte sitzt, den Ankommenden zu erwarten scheint. Der erste ist hellbraun, der zweite schwarzbraun gekleidet.

Die Zeichnung der Kleider ist gut, in den Falten scharf geknickt und darum noch etwas hart, die übrigen Gegenstände aber, Fluss, Weg, Felsen und Bäume. sind hart und schroff. Die Perspective ist sehr unvollkommen. Die Bäume haben gesonderte Aeste und unterscheiden sich klar in Laubholz am Fusse des Berges und in Nadelholz (Kiefern) auf der Höhe. Der Schnitt ist scharf, der Druck in schwarzer Farbe ist kräftig und wie es scheint mit der Presse bewirkt.

Das Colorit ist lebhaft und durch angebrachte Schatten von verschiedenen Tinten sorgfältiger als gewöhnlich. Die Brücke, die Baumstämme, die Hütten und die Lichtseiten der Felsen sind hell ockergelb, der Weg, die Felsen, Flussufer sind blass rothbraun mit dunkelrothbraunen Schatten. Das Wasser und die Kleidung von vier Eremiten sind blass nussbraun mit dunkelnussbraunen Schatten. Die dunkelbraunen Kleider der vier andern Eremiten sind auch schattirt. Der Fussboden und die Bäume sind kräftig spahngrün.

Die Bedeutung der Darstellung ist uns nicht klar.

Die Arbeit ist oberdeutsch, es lässt sich aber aus der Kleidung und der Zeichnung der Ort des Ursprungs nicht ermitteln. Doch wollen wir bemerken, dass ein Holzschnitt von ähnlicher Composition und ähnlichem Colorit mit der Inschrift *Quercina civitas* (Eichstädt) über einer auf demselben befindlichen Stadt in der Ecke das Monogramm 1. 5. M Z 0 / F. B H [MANSE] hat. Dieser Holzschnitt befindet sich auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Die geknickten schraffirten Falten, die Schattirung durch Farben, sowie die Andeutung der Luft durch eine bräunliche ins Weisse übergehende Tinte deuten auf den Ausgang des dritten und den Anfang des vierten Viertels des XV. Jahrhunderts. In Günther Zeiner's, der heyligen leben sumerteil, Augsburg 1472, befindet sich Seite 53 das Bild eines Mönches, welches mit den Bildern der Mönche unseres Blattes schlagende Aehnlichkeit hat. Das Papier hat kein Wasserzeichen, ist aber das in Oberdeutschland häufig vorkommende, wie sich aus der Textur desselben ergiebt.

Unser Bild ist im *Catalogue d'Estampes du Cabinet de M. B. D** Paris, 29 Mars 1852* unter No. 433 aufgeführt.

H. 7 Z. 2 L. B. 4 Z. 6 L.

No. 199.

Der Erzengel Michael im Kampfe mit zwei Teufeln.

(Gegen 1480.)

Der Erzengel Michael steht nach rechts gewendet vor einem Teufel, welcher in halb liegender, halb sitzender Stellung die Krallen seiner Klauen in das Kleid des Erzengels einschlägt. Der Erzengel fasst den Teufel mit der Linken bei einem Horne und schwingt das Schwert gegen denselben mit der Rechten, während ein zweiter Teufel auf der linken Seite den Engel von hinten umklammert. Der Heilige hat um die gescheitelten wallenden Haare einen Reif, an dem sich vorn in der Mitte der Stirn ein mit Perlen eingefasster Edelstein befindet. Ein Kreuz erhebt sich auf demselben. Die Flügel des Engels sind erhoben und halb ausgebreitet. Das Gewand desselben ist weit und lang, so dass man die Füsse nicht sieht. Um den Hals ist es mit einer Schnur zusammengefasst und um die Hüften ist es in die Höhe gegürtet, so dass der obere Theil über den Gürtel herabfällt; an den Handgelenken sind die Aermel eng. Es ist die Form der Engelkleidung, welche seit der Mitte des XV. Jahrhunderts üblich ist.

Die Teufel haben einen menschlichen Leib, aber phantastische Köpfe, Hände und Füsse. Maul und Nase sind löwenartig, die herabhängenden Ohren denen der Hunde ähnlich. Ein Teufel hat ganz eigenthümliche Hörner. Das eine ist lang, auf der innern Seite glatt, auf der äussern aber ausgebogt und mit drei Zacken versehen, die durch das Zusammentreten der Bogenschenkel entstehen; das andere ist kurz, scharfkantig und nach innen gebogen. Die Hände und Füsse gehen in drei Krallen aus, von denen zwei nach vorn, eine aber wie ein Sporn nach hinten gerichtet sind. Die Schultern, Oberschenkel und Waden sind zottig behaart, ein kurzer haariger Schwanz schliesst das Rückgrat. Dies ist der Teufel, welchen St. Michael bekämpft. Der zweite Teufel hat keine Hörner, sondern zottige Haare. An den Armen keine Haare, sondern den Ansatz eines Fledermausflügels.

Das Bild ist sehr gut gezeichnet, die Gewandung ziemlich weich und sehr gut schattirt. Haare und Flügel des Erzengels sind mit grosser Sorgfalt gemacht, so dass die Arbeit in Zeichnung und Schnitt einen Künstler verräth. Der Schnitt ist



fein. Die Schattirung besteht aus unterbrochenen Linien, so dass sie sich der Punktirmanier nähert. Das beigefügte Monogramm des Künstlers oben über der Schwertspitze ist bisher unbekannt

Die sorgfältige Ausführung lässt schliessen, dass dieser Holzschnitt in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts zu versetzen sei. Diese Manier der Arbeit findet sich um die angegebene Zeit in Schwaben. Das Titelblatt zum Stern Meschiah, Esslingen 1484, ist in dieser Art gearbeitet. Das Blatt ist nicht colorirt. Der Druck in schwarzer Farbe ist mit der Presse gemacht. Das Papier ist weiss und kräftig, ohne dick zu sein. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar.

H. 10 Z. 1 L. B. 6 Z. 8 L.

No. 200.

Christuskopf auf dem Schweisstuche der Veronica.

(Um 1480.)

Das Gesicht Christi, mehr rund als länglich, hat eine gelbbraune Farbe; die Lippen, die Ränder der Augenlider und die Blutstropfen sind zinnoberroth, der Bart beginnt erst unter dem Kinne und ist mässig lang und gespalten. Die gescheitelten Haare hängen bis zum Ende des Bartes herab. Alles Haar ist ganz dunkelbraun. Um das Haupt läuft die Dornenkrone, bestehend aus einem grünen und einem hellbraunen Dornenzweige, welche umeinander gewunden sind. Mitten auf dem Haupte und zu beiden Seiten in der Gegend der Schläfe treten die Strahlen heraus, welche bis an den Rand der Glorie reichend anderwärts das Kreuz derselben zu bilden pflegen. Hier aber fehlt die Glorie und der Rand derselben. Die genannten Strahlen bestehen hier aus einem Mittelstrahl, der sich in Lilienform oben dreifach spaltet, und aus zwei Seitenstrahlen, welche die Form romanischer Weinblätter haben. Die Mittelstrahlen sind spahngrün, die Seitenstrahlen glänzend saftroth. Das Grün der Dornenkrone ist sehr abgesprungen. Der Rand des Schweisstuches ist gelb. An der innern Seite desselben ziehen sich convexe blassbraune Streifen hin, während der Grund des Tuches weiss gelassen ist und sonach ein weisses Viereck mit concaven Seiten bildet.

Die ausgebildete Dornenkrone und die manierirten Strahlen aus dem Haupte lassen das Bild nicht weiter zurück als in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts versetzen. Das Colorit spricht für Schwaben. Das Papier hat kein Wasserzeichen. Das Blatt scheint mit hellbrauner Wasserfarbe und dem Reiber gedruckt zu sein.

H. 9 Z. 3 L. B. 7 Z.

No. 201.

Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde.

(Um 1480.)

Kaiser Heinrich II., links, mit der Krone auf dem Haupte, den Scepter in der Rechten und bekleidet mit dem reichen Kaisermantel, hält mit der Linken das Modell des bamberger Domes. Seine Gemahlin Kunigunde, rechts, die Krone über der Frauenhaube und den Scepter in der Rechten, bekleidet mit einem weiten rothen Mantel über dem grünen langen Unterkleide, hält zugleich mit dem Gemahl das Modell des bamberger Domes mit der Linken. Dies Modell stellt eine Basilika mit zweistöckiger Absis dar. An der Ost- und Westseite wird das Mittelschiff von zwei hohen viereckigen Thürmen flankirt. Die Seitenschiffe der Basilika sind auf der Süd- und Nordseite so angelegt, dass sie den Raum zwischen den östlichen und westlichen Thürmen ausfüllen. Auf der Mitte des Mittelschiffes steht ein kleiner Thurm. Das Bild erinnert lebhaft an die jetzige Form des bamberger Domes. Unter dem Kirchenmodell zwischen Heinrich und Kunigunde hängen zwei an den Ecken sich berührende und mit einem eisernen Haken verbundene Wappen, das Wappen Heinrichs, die baierschen Wecken und der Reichsadler in einem quadrirten Schilde, und das Wappen seiner Gemahlin, der goldene Löwe im schwarzen Felde. Es gilt dies Wappen für das gräflich luxenburgische Wappen. Die Figuren stehen auf getäfeltem Boden.

Die Zeichnung ist richtig, der Schnitt fein, die Schatten durch Schraffirungen angegeben, der Druck in schwarzer Farbe genau mit dem Reiber bewirkt. Das Colorit ist sorgfältig, insofern die Linien genau eingehalten sind, aber nicht malerisch schattirt. Die Kronen und Scepter, sowie die Wappentheile sind guttigelb. Der Mantel des Kaisers ist gelb mit grünen Blumen. Das Unterkleid der Kaiserin ist kräftig hellgrün (Metallfarbe), der getäfelte Fussboden ist auch grün, doch etwas mehr gelbgrün. Der Mantel der Kaiserin und das Dach der Thürme ist schieferblau, die Luft oben hellblau, nach unten ins Weisse verlaufend. Die Einfassung ist carmoisinroth. Die Kronen haben im Bügel, welcher das Kreuz trägt, den gothischen Spitzbogen, die Schilde haben an der Seite einen schwachen Einschnitt und sind unten halbkreisförmig abgerundet, die Schuhe des Kaisers sind spitzig. Wenn wir die spitzen Schuhe des Kaisers, die Schraffirung der Falten, die Färbung der Luft und die Form der Schilde in Betracht ziehen, so dürfte das Bild etwa in die Mitte der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu setzen sein,

wogegen die scharfen Knickfalten die Annahme des letzten Viertels empfehlen. Die Arbeit ist oberdeutsch, aber wenn man die Farben berücksichtigt, nicht ulmisch. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar.

Ein Exemplar dieses Holzschnittes befindet sich auch in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, beschrieben von Bartsch: Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, S. 264. No. 2507.

H. 5 Z. 1 L. B. 4 Z. 4 L.

No. 202.

Die Waffen Christi mit Medaillon.

(Um 1480.)

Auf der Platte eines felsigen Berges ist das Kreuz Jesu aufgestellt, um den Kopf desselben hängt die Dornenkrone, die drei Nägel sind an den Punkten, wo die Hände und Füsse zu denken sind, eingeschlagen. Die Lanze, mit blutiger Spitze, steht neben dem rechten, der Stab mit dem Schwamme an dem linken Kreuzesarme. Auf diesem Hintergrunde, und zwar denselben zum Theil bedeckend, ruht ein grosses Medaillon mit vier an dasselbe angeschlossenen kleinen Medaillons, welche in folgender Weise gebildet sind. Das grosse Medaillon bildet eine weisse Scheibe, umgeben von einem schmalen grünen und einem breiten gelben Rande; um den gelben Rand läuft ein anderer fast gleich breiter Rand, der aus einem rothen und aus einem grünen Streifen gebildet ist, so, dass er da, wo die vier Ecken sich befinden würden, wenn man aus dem kreisrunden Medaillon ein Viereck bilden wollte, jedesmal eine kreisrunde Schlinge bildet. So entstehen vier kleine Medaillons am grossen. Der Rand des grossen Medaillons ist daher aussen grün, innen roth, der der kleineren Medaillons aussen roth, innen grün, weil bei der Bildung der kleinen Medaillons die innere Farbe vom Rande des grossen Medaillons nach aussen sich kehrt. Im grossen Medaillon ist ein Herz mit einer Oese am oberen Rande; auf ihm liegt ein grünes Kissen, darauf sitzt nackend das Christuskind mit gelber Glorie, gelben Haaren, die Arme gekreuzt und in der linken Hand die Geissel, in der rechten die Ruthe haltend. Auf der linken Seite des Herzens ist die Wunde, aus welcher grosse Blutstropfen heraus fliessen. Im gelben Streifen des Medaillons ist eine Inschrift, die in vier Abschnitte zerfällt, welche den vier kleinen Medaillons entsprechen. Sie ist nicht klar, weil der Formschneider sie nicht verstanden hat, heisst aber höchst wahrscheinlich: **in nomie ihū omē / genu flectatur ce / lestiu terrestrium / et infernorum /** (Phil. II, 10). Die kleinen Medaillons sind mit einer Glorie gefüllt, die mit

dem gewöhnlichen griechischen Kreuze gestützt ist; auf demselben liegen in den oberen Medaillons je eine durchbohrte blutige Hand, in den unteren je ein durchbohrter blutender Fuss, welche insgesammt aus einer Wolke hervorgehen. Die Zeichnung der Felsen ist schroff, die des Christkindes, der Füsse und Hände etwas roh; die Linien sind stark und sicher, der Druck in schwarzer Farbe im Ganzen genau, obgleich hin und wieder aussetzend. Der Druck scheint mit der Presse bewirkt. Das Colorit ist ziemlich sorgfältig. Hell ockergelb ist alles Holzwerk und die oben genannten Streifen, spahngrün ist die Dornenkrone, der Fussboden und die oben genannten Streifen, blassroth ist das Herz; die Blutspuren an der Dornenkrone, und an der Lanze, die Glorie am rechten Fusse und die Streifen am Medaillon, indigoblau sind die Nägel, die Lanzenspitze, das Kreuz in der Glorie des rechten Fusses und die Wolken, welche bei den Händen und den Füssen sichtbar sind, braunröthlich die Blutspuren an den Nägeln, an den Händen und an den Füssen, rothbraun der Schwamm und die Kreuze in den Glorien der Hände.

Die Arbeit ist oberdeutsch. Das Colorit ist aber nicht das gewöhnliche augsburgische oder ulmische; es ist im Ganzen matt und entbehrt ganz das feurige Roth. Der aus zwei Zweigen lose gewundene Dornenkranz und die Glorie des Christuskindes weist schon auf spätere Zeit, die Schriftform aber noch ins XV. Jahrhundert; der Spiess kommt in dieser Form auf den Lebensaltern von 1482 (No. 206) vor. Wahrscheinlich ist es eine Arbeit aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Das Papier hat kein Wasserzeichen, ist aber das in Schwaben häufig vorkommende.

H. 7 Z. B. 4 Z. 6 L.

No. 203.

Das Wappen der Grafen von Henneberg.

(Um 1480.)

Das Wappen befindet sich auf einem Schilde, welcher oben gerade horizontal abgeschnitten, unten aber kreisrund geschlossen ist. Der Schild ist quadrirt. Das erste und vierte Feld hat im untern Drittel eine Mauer aus vier rothen und vier weissen Quadern, in zwei übereinander liegenden Reihen. Die Farben der Quadern wechseln schachbrettartig ab. Ueber der Mauer erscheint ein schwarzer rothgekrönter Doppeladler, dessen Füsse und Schwanz durch die Mauer verdeckt sind. Das zweite und dritte Feld enthält auf einem grünen Berge eine schwarze Henne mit einem rothen Kamme und rothen Punkten, welche gegen die Mitte des Schildes gerichtet ist. Die Zeichnung der Henne ist

naturtreu, der Doppeladler ist heraldisch aufgefasst, gewandt gezeichnet und sicher geschnitten. Die schwarze Farbe der Theilungslinien, der Quadereinfassung, der Adler, der Hennen und der Berge ist gedruckt. Die zinnoberrothen Kronen, Kämme, Quadern u. s. w. sind ebenso wie die grünen Lichter der Berge gemalt. Die gelbliche Grundfarbe scheint Naturfarbe zu sein. Die tiefschwarze, durch das Papier gedrungene Druckfarbe ist mit dem Reiber aufgetragen.

Die Form des Schildes lässt schliessen, dass dies Wappen am Ende des dritten oder Anfang des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts geschnitten ist. Die Arbeit ist unzweifelhaft deutsch, doch lässt sich der Ort, wo sie gefertigt ist, nicht ermitteln. Im Papiere findet sich kein Wasserzeichen. Es mag ursprünglich sehr weich gewesen sein, weil die Farbe stark durchgedrungen ist, jetzt aber ist es, weil es stark geleimt worden ist, hart und fest. Vielleicht stammt das Wappen aus Nürnberg.

H. 6 Z. 10 L. B. 5 Z. 11 L.

No. 204.

Ein geharnischter Ritter unter einem Rundbogen.

(Um 1480.)

Ein geharnischter Ritter zu Fuss hält mit der rechten Hand den auf den Fussboden gestützten Schild und mit der linken Hand die Lanze. Die Rüstung des Ritters besteht aus einem Spangenhelme (Hefner, Trachten II, 138, 1471) mit Helmdecken, Krone und Büffelhörnern geziert. Die Krone hat drei Bügel, welche in einen Spitzbogen zusammenlaufen und ein Kreuz tragen. Hinter den Bügeln stehen die Büffelhörner. Die Rüstung besteht ganz aus Platten an den Armen, Achselstücke und Ellenbogengelenke sind besonders gearbeitet. An den Brustharnisch schliesst sich der Hüftpanzer an, der aus beweglichen Platten besteht und einem ganz kurzen Rocke vergleichbar ist. Die Oberschenkel und die Knie sind nur vorn, die Unterschenkel aber rundum gewappnet. Die Handschuhe haben Finger und sind mit Eisen belegt. Die Schuhe haben lange Spitzen. Der Schild, vierfach getheilt, ist auf der linken Seite ausgeschnitten. Die Lanze hat unten am Griffe einen Schutz für die Hand und oben unter der Spitze eine Fahne, welche, ebenfalls quadrirt, die Farben des Wappens hat. Der Ritter steht auf einem getäfelten Boden unter einem Portale, welches durch zwei Wandsäulen, durch einen flachen Rundbogen und von einer darüber aufsteigenden Mauer gebildet wird. Innerhalb des Rundbogens sieht man noch zwei Bogen in einen Schlussstein zusammenlaufen und ausserdem mehrere Rundbogen als Gewölberippen, die aber unter einander keinen architektonischen Zusammenhang haben. In

den Ecken der Mauer, welche aussen an den Schenkeln des Bogens liegen, ist je ein kleiner Wappenschild von derselben Form und Zeichnung wie der grosse Schild eingesetzt. Eine dreifache Linie bildet die Einfassung.

Dies Blatt verräth einen sehr geübten Zeichner. Rüstung, Helmdecken, Lanzenfahne, Schild sind mit ungemeiner Gewandtheit und Sicherheit gezeichnet und mit den gewöhnlichen Heiligenbildern gar nicht zu vergleichen. Schatten und Lichter sind in der Zeichnung durch Aussparen und Schraffiren vorzüglich dargestellt. Am schwächsten scheint der architektonische Theil, denn hier scheint der Künstler unklar gewesen zu sein. Der Druck ist scharf und schwarz, wahrscheinlich mit der Presse bewirkt. Die Rüstung ist im Ganzen blau, aber die hervortretenden Stücke sind weiss, z. B. die Krone, die Achsel- und Ellenbogenstücke, die Handschuhe, die Verzierung auf dem Brustharnisch, die aufgenieteten Stücke am Harnisch der Ober- und Unterschenkel, sowie die Kniestücke. Die Büffelhörner des Helmschmucks sind in der Mitte quer getheilt, die obere Hälfte des rechten und die untere Hälfte des linken Hornes sind grün, die andern Hälften weiss. Die Helmdecken sind aussen weiss, innen grün, das erste und vierte Feld der Schilder und der Lanzenfahne sind weiss, das zweite und dritte grün. Die Schuhe des Ritters und der Lanzenschaft sind dunkel carmoisinroth.

Die Säulenschäfte, der äussere Bogen, die Einfassungslinien der Mauer und der Fussboden sind blassroth, die Säulencapitäle, die Einblendung der dreieckigen Abschnitte, die innern Bogen und der Schlussstein sind dunkel carmoisinroth. Die Sockel der Säulen sind grün. Das Colorit ist sorgfältig. Der Ritter hat kein Schwert und scheint zum Lanzenturnier gerüstet, gewöhnlich war freilich nach Hefner, Trachten II, 138, der Spangenhelm nicht zum Lanzenturnier, sondern hauptsächlich zum Schwert- und Kolbenturnier.



Die Arbeit ist zweifelsohne oberdeutsch. Die Rüstung stimmt ganz mit den Rüstungen von 1471 bei Hefner, Trachten II, 138 überein. Die Schuhe haben noch Spitzen, die Schraffirung ist aber schon angewendet; wir setzen darum das Bild in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts. Das Wasserzeichen ist ein roher Ochsenkopf mit Stange zwischen den Hörnern, die einen Stern trägt.

H. 6 Z. 5 L. B. 4 Z. 3 L.

No. 205.

Die Beichttafel von 1481, von Hanns Schawr.

Dies Blatt besteht aus 3 Abschnitten Text und einer Bilderreihe zwischen dem ersten und zweiten Textabschnitte. Jeder Abschnitt ist durch einen starken Querstrich vom benachbarten gesondert. Der erste Abschnitt hat folgende zweizeilige Ueberschrift: [152]) Hie ist vermerket wie sich der / gemayn mennsch peychtten sol. Darauf stehen nachstehende Worte: Zw dem ersten · Sprich czu dem peichtuater mit besunder andacht. so du peichtten wilt. Herr ich pitt euch. vmb gottes wille Jr wellet auf Nemen. vnd verhören. all mein schuld. die ich armer sünder. verschuldt hab. Wyder gott meinen herren. Wy- / der das hayl meiner ellennden sel. Wnd Wyder den fromen meines nagsten. Dem nach. sprich also. Herr ich bechenn gott / dem allmachttigen. der lobsamen hymelkünügin marie. meinen zwelfpotten. meine guten enngel. allen gottes heyligen. Vnd euch priester. an der stat gottes. Der ir seyt ain stathalter. der sacrament cristi ihesu. Herr das ich vestticlichen gelaubt hab wie / mir der ewig parmherczig got. vergeben hab. all mein sündt. Jn dem heyligen wirdigen ablas. Des hab ich mich. alles vn- / danckper vnd vnwirdig gemacht. Vnd pin geuallenn in wyderual. der sündt. Da durch ich mich hab vntaylhäfftig gemacht. aller güten werch. die geschehenn sind. Jn der heyligenn kristenlichen kirchenn. Jch hab auch daz ganncz Jar. ain vnvernuf- / tigs vnd vnordenlichs wesenn gefürtt. Jch wollt auch. das ich all. mein lebttag. kain Übel wyder got. nye volbracht hyett. / Nu fach an an den syben todsunden. Sprich also. ich gib mich schuldig. das ich mit hochfartt. mich grof versündt hab. / also das ich hochuerttig {Gedenk- / Wortt- / Werck} wyder {Gott / mich selbs / meinen nagsten} vollbracht hab.

Nun folgt ein Querstrich und unter demselben die Bilderreihe. Links die Reihe beginnend sitzt ein Priester mit rother Mütze und weissgrauem Rocke in einem Beichtstuhle, hält mit der linken Hand einen Theil seines Rockes an das linke Ohr und hört einen jungen Menschen, welcher auf der linken Seite des Beichtstuhles auf einem Absatze kniet, Beichte. Darauf folgen neben einander eine Frau in langem rothen Kleide und hoher weisser, aus einem Tuche gemachter Kopf-

152) Joh. Geffken, Bilderkatechismus des funfzehnten Jahrhunderts und die katechetischen Hauptstücke dieser Zeit bis auf Luther, Leipzig, 1858, giebt unter Beilage X einen Abdruck unserer Beichttafel, weicht aber bisweilen ohne Grund ab.

bedeckung und ein bartloser Mann mit rother Mütze, welche betend hinter dem Beichtenden knieen. Ueber dem Priester steht: **Scham dich nit / ze peichtē dein / sundt.** Ueber den drei Figuren: **Das pueſwar / tig volck.** Unter der Gruppe steht der Name des Formschneiders: **Hanns ſchawr,** welcher bekanntlich in Ulm war.

Die zweite Gruppe stellt Jesum dar, wie er die Sünder annimmt. Jesus mit der gewöhnlichen Glorie, gescheiteltem Haare, rundem schwarzen Barte, grauem weiten Rocke und unbekleideten Füssen, berührt nach rechts gewendet mit der linken Hand den vor ihm stehenden Paulus, hebt die rechte Hand wie bei Ertheilung eines Befehls und spricht zu diesem, wie zu den nachgenannten Personen die aus der Bibel bekannten Worte, welche am geeigneten Platze mit der Person in Verbindung gebracht sind. Zuerst steht links von Jesu Haupte der allgemeine Gruss: **Genādig / pin ich / euch / allen / redt / ihūs;** rechts steht an Paulus gerichtet: **Ge in / die / Stat / damaſco.** Paulus, kenntlich durch den übergeschriebenen Namen: **S. Paulus** und an dem Schwerte, das er in seiner Linken hält, fragt dagegen: was soll ich thun, ausgedrückt durch die auf einer viereckigen Tafel zu seinen Füssen geschriebenen Worte: **paul9 / ſpricht hie / was ſol ich / tün** Vergl. Apstg. IX, 1 ff. Auf Paulus folgt Matthäus mit der Ueberschrift **S. Matheus** Er hat wie Paulus eine gelbe Glorie, schwarze Haare und Bart, ein gelbes Unterkleid und einen weiten grünen Mantel. In der Rechten hält er ein Winkelmaass empor. Hinter ihm zu Füssen steht die Aufforderung Jesu: **ma / thee / volg / mir / nach.** S. Luc. V, 27. Sodann kommt Maria Magdalena, mit turbanartiger Kopfbedeckung, langen bis über den Rücken herabreichenden Haaren, einem weissen weitärmligen Unterkleide und einem rothen langen und weiten Oberkleide, welches von der Brust abwärts die damals üblichen Langfalten hat. In beiden Händen hält sie die Salbenbüchse. Ueber ihrem Haupte steht: **maria mag / dalena.** Vor ihren nach Jesu hin gerichteten Blicken stehen die Worte: **dir ſind / vil ſūd / vergebē / wann / du haſt / vil lieb / gehebt.** S. Luc. VII, 47. Daneben erscheint Zachäus auf dem Maulbeerbaume im Begriffe herabzusteigen. Ueber dem Haupte Zachäus', neben dem Stamme des Baumes zur Linken: **heut / mues / ich ſeȳ / ī deinē / hauß ſt / eyg ey / lēther / ab.** S. Luc. XIX, 5. Endlich folgt der Schächer mit den beiden Armen an ein Antoniuskreuz gebunden, mit dem rechten Fusse auf einen Tritt am Kreuze gestützt, mit dem ins Knie gebogenen linken Fusse frei, um die Hüften bedeckt. Zwischen den über das Kreuz emporragenden Armen liest man die Worte: **ſchach' diß / maß;** unter den Füssen desselben stehen die Worte: **heut wirſt mit / mir in dem para / dis ſein du haſt ge / nad pei got fundēn.** Neben dem Schächer stehen noch zwei Figuren, ein Mann und eine Frau; der Mann legt die linke Hand an die Brust, während die Frau die Hände betend faltet; über beide ragen wiederum zwei Figuren mit ihren

Köpfen empor. Ueber der ganzen Gruppe vom rechten Arme des Schächers bis zum Kopfe der letzten Figur stehen die Worte: **kůmpt her ir sünder vnd sünderiñ.** Diese Worte stehen somit auch über den Worten: **schach' diß maß**, aber beide Sätze gehören gewiss nicht zu ein und demselben Ausspruche. Diese Bilderreihe ist 3 Z. 6 L. hoch und offenbar zur Ermuthigung der Beichtenden eingeschoben.

Durch einen Querstrich getrennt folgen nun in erster Reihe: **Die sybenn todtsündt, die fünff synn, Die sechs werch der parm̃herczigkait, Die newn frömden sündt, Die vier schreyend sünd.** In der zweiten Reihe sind verzeichnet: **Die czehen gepot, Die syben gaben des heyligen geyst, Die syben sacrament** und **Die acht saligkayt.** Zwischen diesen Gegenständen steht oben die Jahrzahl 1481 und eine Aufforderung, sich den Anordnungen des Beichtvaters zu unterwerfen. Dieser Text ist auf unserer Tafel genau in der Weise gesetzt, wie der Abdruck auf folgender Seite zeigt. Diese Stoffe sind so aufgeschrieben, dass die erste Reihe von „den fünff ſynn“ an in zwei Colonnen sich spaltet und somit mehr Raum einnimmt als die zweite Reihe.

Je 81

¶ Die sybenn todsündt

- Hochfartt
- Geyttigkayt
- Unraynygkayt
- Neydt
- Zorn
- Frashayt
- Trackhayt

¶ die fünff synn

¶ Innwenndig im geyst — Aufwendig Im leib

Innwenndig im geyst:

- der will
- Die vernúnft
- die verstäntnüß
- Die gedächtnüß
- Die Synndlichait

Aufwendig Im leib:

Sehen	mit	den augen unzimlich ding
hören		den oren · erabschneiden
kosten		der zünge lustig · speis
Schmecken		der nasen luestig gschmak
Greyffen		dem gancze leib vnzimlich

¶ Die sechs werch der parmherczigkait

Geystlich:

- Gib rat dem aynueltigen
- Straff die sündt der sünder
- Tröst den betrübten menschen
- Nachlaß die vngerechttigkayt
- Pitt für frewnt vndt veyndt
- Hab mitleydñ mit den menschen

leyplich:

¶ für das

- Erst haymsüch die krancken
- Ander · Speys den hungrigẽ
- Tritt Trenck den düzftigen
- Vierd erledig dy gefangen
- Fünfft herberg die pilgreym
- Sechst: beklaytt die nackatn / begrab die Totten

¶ Die czehen gepot die got dem menschen geben hat

für das

- Erst mensch gelaub in ainen got
- Ander nicht eyttel swer pey seinem nam
- Tritt veyr den veyrtag
- Vierd · er vatter vnd mütter
- funfft du solt nit tötten
- Sechst du solt nit stellen
- Sybent du solt nit vnkeüschen
- Acht du solt nit sein valscher czeug
- Newndt du solt nit pegerñ deÿs nagstẽ gmahl
- Zehennt du solt nit pegern deins nagsten güts

¶ Die syben gaben des heyligen geyst

¶ für die

- Erst verstäntnüß
- Ander weyshayt
- Tritt ratt
- Vierd sterck
- fünfft kunst
- Sechst güttigkayt
- Sybennt forcht

Göttliche

¶ Die syben sacrament

¶ für daz

- Erst die Tauff
- Ander priesterlicher ordenn
- Tritt dy firmung
- Vierd das sacrament cristi
- Fünfft puesswärttigkayt
- Secht · die ölung
- Sybennt · Eelicher Stanndt

¶ Die vier schreyend sünd In den hymel · das got Straff

¶ für die

- Erst die sündt der Sodomitten
- Ander · do ainer den lon — verhelt / abpricht
- Tritt vnderdrugken der armen
- Vierd willig Todschlag

Also beschleuß dein peicht
Vor deinem peichtuater vñ
pis willig was er dir auflegt
das du soluchs volpringest

¶ Die newn frömden sündt

für dy

- Erst geschäfft der sündt
- Ander ratt zu den übelñ
- dritt Steurn den raub
- Vierd Schmaycherey
- fünfft widerrat der sündt
- Sechst wetten Im spil
- Sybent vnmitleydigkayt
- Acht nit widerstant der sündt
- Newnt verswygung der sündt

¶ Die acht säligkayt

¶ für die

- Erst Billig [153]) armuet
- Ander · diemütigkayt
- Tritt traurigkait umb sündt
- Vierd · turst · nachgrechttigkayt
- funfft Guetigkait
- Sechst raynigkai.
- Sybent frydsamkait
- Acht pett für wydersacher

153) Billig bedeutet Willig.

Hierauf folgt eine starke Querlinie und unter derselben steht folgender Text.

HErr wie Ich mich vergeſſenn hab . In allem meinem leben . Wider got . Wider mich ſelbs . Wyder meinē nagſten kriſtenlichē, gelaubigen menſchen . es ſey mit gedanckē wortt . oder werch . mir ſein die ſündt erkannt . oder nicht erkannt. Vnd doch all gerñ / erkennen wolt . hyet ichs annders . vleyſſigklicher in mein gedächtnüſ gepracht. Wie ichs wyder den ewigenn gott . ye vol- / pracht hab. So gib ich mich ir aller ſchuldig · auf die genad vnd parm- herczigkayt . des allmachttigenn gottes. Vnd pitt euch[154]) wir / diger priſter an der Statt gottes . Das ir mir nachlaſſung . aller meiner ſündt . von gott er- werbt . vnd mich ellennden ſünder von / meinen vilgroſſenn ſwären ſünden en- pintt . damit ich dortt ewigklich enpuntten ſey. Darüber ich willig vnnd gerñ pueß em / pfahenn wil . nach ordnūng der heyligen kriſtenlichenn kirchen. Ich hab auch ganncz Im willenn . mit der Gn . . . . / [155]) den ſünden zw allerczeyt zw wyderſten nach allem meinem ellenden vermugen.

Eine starke Linie, welche aber vom Ende der 4., 5. und 8. Zeile durchbrochen ist, umgiebt die ganze Beichttafel. Die Druckfarbe ist braunschwarz und an vielen Stellen ziemlich verblichen. Die rothe Saftfarbe und das Spahngrün sind lebhaft. Der Druck der Linien in den Gewändern ist scharf und darum wahrscheinlich mit dem Reiber bewirkt. Es ist kein anderes Exemplar dieser Beichttafel bekannt. Ein Wasserzeichen ist nicht wahrnehmbar. Das Blatt ist an mehreren Stellen bis über den Rand beschnitten. PASSAVANT, *Peintre-Graveur*, I, p. 40, giebt von unserer Beichttafel eine Beschreibung, welche mit den Worten schliesst: *L'exécution, l'impression et le coloris sont absolument semblables à l'adoration des Mages par Hans Schläfer von Ulm.* Wir können diesem Urtheile nicht ganz beitreten.

H. 15 Z. B. 10 Z. 7 L.

No. 206.

Die zehn Lebensalter.

Die Eintheilung des menschlichen Lebens in zehn Altersstufen[156]) aus physischen Gründen findet sich wahrscheinlich schon zur Zeit des Solon, jedenfalls

154) Im Originale sind die Worte von: euch-gottes sehr vom Wurm durchfressen.

155) Nach Gn ist das Gedruckte gänzlich verblichen und die Worte: ellenden vermugen sind sehr undeutlich und daher zweifelhaft.

156) Die Lebensalter sind behandelt von PHILO JUDAEUS, Liber de mundi opificio. CODRONCHUS, De annis climactericis. CENSORINUS, De die natali. POLLUX, Onomasticon, II, 4. Talmud, Mischnah, Abth. V, 24 und Midrasch zu Ecclesiastes, I, 2. CLEMENS ALEXANDRINUS, Stromat., VI. St. AMBROSIUS, Epp. VI, 39. Die zehn Alter dieser Welt, Welche nach gemeinem Laufe der welt mit vil schönen historien gesetzt, die vast lieblich zu leſen und zu hören seynd. Augsburg, 1518. Der Dierē Palleys, Antwerpen, 1520, hat hinter der Beschreibung der Schöpfung Adam's und Eva's eine Darstellung der Lebensalter. DILHERUS, Disputationum academicarum praecipue

zur Zeit des Philo Judaeus. Diese Eintheilung setzte sich auch in der christlichen Zeit fort, und spricht sich aus in Glasmalereien der Fenster christlicher Kirchen, in selbständigen Gemälden, Holzschnitten und Büchern, und lebt bekanntlich jetzt noch auch im Munde des Volkes.[157]) Neben der Eintheilung in zehn Lebensalter findet sich auch eine in sieben Altersstufen. Sie wird von POLLUX, Onomasticon, II, 4, pag. 57, ed. BEKKER, schon dem Hippokrates zugeschrieben und etwa im neunten christlichen Jahrhunderte im Talmud, Midrasch zu Ecclesiastes I, 2, wieder erwähnt. Die sieben Lebensalter sind auch auf einem Holzschnitte aus dem XV. Jahrhundert dargestellt, haben sich aber, wie es scheint, im Volke eben so wenig einer ausgedehnten Anerkennung erfreut, wie die von JEHUDAH BEN TIMA im zweiten christlichen Jahrhundert getroffene Eintheilung des Lebens in vierzehn Lebensalter. Die zehn Lebensalter sind auf unserm Holzschnitte durch eine Reihe von zehn menschlichen Figuren und zehn Thierfiguren, welche dem jedesmaligen Lebensalter des Menschen entsprechen, dargestellt. Ueber jeder Menschenfigur sind die Jahre und das den Jahren entsprechende Prädicat, über den Thierfiguren die Jahre und der Name des Thieres angegeben. Der Name steht auch nochmals unter jedem Thiere. Um Figuren und Schrift auseinander zu halten, sind wagerechte und senkrechte Linien angewendet, wodurch Vierecke gebildet werden, in denen Schrift und Bild ihren Platz erhalten haben.

Oben steht in einer Zeile: **(D)is (se)in die zehen eygenschaft des altter(s) der menschen vnd wem sie gegleich(t) werden.**[158]) Eine Linie, welche bei dem Worte „werden" ein Knie nach unten macht, begrenzt diese Worte nach unten. Unter dieser Linie stehen zehn senkrechte Linien in gleicher Entfernung; diese Linien sind von drei wagerechten Linien durchschnitten, so dass zehn Felder in drei Reihen übereinander stehen, wovon die obere Reihe 1 Z. 7 L., die beiden andern Reihen 2 Z. 6 L. hoch sind. Die zwei letzten Felder der zweiten Reihe sind jedoch nur 2 Z. 2 L. hoch, weil man wegen des untergesetzten „werden" einrücken

philologicarum tomus novus, Disertatio VIII. De moribus aetatum iuvenilis, ſenilis, virilis. BROWNE, Pseudodoxia Epidemica, 1646, pag. 215. Das von BROWNE beigebrachte reiche Material bedarf der Sichtung. J. WINTER JONES ESQ., Observations on the division of man's life into ſtages, in der Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity. Vol. 35, pag. 167 ff. London, 1853. DIDRON, Manuel d'Iconographie chrétienne, Paris, 1845, pag. 409 ff. T. MOMSEN in Naumann's Archiv für zeichnende Künste, 3. Jahrg. 1857, S. 346 f. WAAGEN, über die Bilder der Lebensalter in der Kirche zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge, in: Kunstwerke und Künstler in Deutschland, 1. Th., S. 30. WILHELM WACKERNAGEL, Die Lebensalter. Ein Beitrag zur vergleichenden Sitten- und Rechtsgeschichte, Basel, 1862.

157) Zehn Jahr ein Kind.
Zwanzig Jahr ein Jüngling.
Dreissig Jahr ein Mann.
Vierzig Jahr wohlgethan.
Funfzig Jahr stille stahn.
Sechzig Jahr geht's Alter an.
Siebenzig Jahr ein Greis.
Achtzig Jahr nimmer weis'.
Neunzig Jahr Kinderspott.
Hundert Jahr, Gnade Gott!

Statt nimmer weis' sagen andere schneeweiss. Diese Verse sind in der Oberlausitz und Obersachsen sehr bekannt.

158) Die eingeklammerten Buchstaben fehlen entweder ganz oder zum Theil. Das Wort werden steht unter gegleich, weil der Raum für die fortlaufende Zeile nicht auslangte.

musste. In der obern Reihe stehen die Jahre mit dem Prädicate, in der zweiten die Menschen, in der dritten die Thiere ebenfalls mit Angabe der menschlichen Jahre und des Namens der Thiere. Man muss nun die Reihen von oben nach unten lesen; 1. Reihe: zehen (i)ar ein kint, darunter ein Kind mit dem Kreisel spielend, unter demselben: Zehen Jar ein kÿcz, darunter eine kleine springende Ziege mit der Unterschrift: kÿcz. 2. Reihe: Zwentzig iar ein Jūgling, darunter ein Jüngling, auf der linken Hand einen Falken haltend, die rechte Hand in die Hüfte eingestemmt. Darunter: Zwentzig iar ein kalb, darunter ein Kalb: kalb. 3. Reihe: Dreissig iar ein mā, darunter ein Krieger mit Helm, Schwert und Knebelspiess. Darunter: Dreissig iar ein styr, darunter ein Stier: Styr. 4. Reihe: Virczig iar wolgetan[159]), ein Mann, den Kopf bis auf das Gesicht geschmackvoll verhüllt und mit einem weiten Oberkleide versehen, das vorn bis auf die Knie geöffnet ist. In der rechten Hand scheint er einen Beutel zu halten. Darunter: Virczig iar ein lew, ein Löwe, welcher den Rachen öffnet, nach rückwärts sieht und den Wedel einzieht: lew. 5. Reihe: Funftzig iar stillstan; darunter ein Mann mit schwarzen Haaren, einen kleinen runden Hut auf dem Haupte, mit einem langen faltigen, bis auf die Knöchel reichenden, um den Leib gegürteten Rocke bekleidet und mit einer gefüllten Tasche an der Seite. Er steht mit gekreuzten Armen ruhig da; darunter: Funftzig iar eȳ fuchs, darunter ein Fuchs: fuchs. 6. Reihe: Sechtzig iar abgan. Darunter ein Mann mit weissem Haare und Barte, eine Mütze mit aufgeschlagener Krempe auf dem Haupte, einen weiten weissen Mantel über dem faltigen gegürteten Unterkleide; darunter: Sechtzig iar eȳ wolf, ein Wolf mit offenem Rachen, aber ruhig gehend: wolf. 7. Reihe: Sibenczig iar die sele bewar; darunter ein Greis, eine graue Kapuze über der Mütze, einen langen Rock, einen Stock in der linken, einen Rosenkranz in der rechten Hand tragend. Er schreitet rüstig vorwärts; darunter: Sibenczig iar eȳ hunt. Ein Hund, welcher am Boden leckt: hunt. 8. Reihe: Achczigk iar der welt tor; darunter ein Greis mit weissem Haare und Barte, einen grauen weiten Rock tragend und auf einen Stock mit beiden Händen gestützt, geht mühsam vorwärts; darunter Achcig iar ein kacz. Eine Katze, welche mit aufgerichtetem Kopfe und vorgestreckten Füssen ruhig daliegt: kacz. 9. Reihe: Newnczig iar der kinder spot; darunter ein Greis, welcher sich gekrümmt auf seinen Stab stützt; ein Kind kommt herbeigesprungen und verspottet den betrübten Alten, indem es die beiden ersten Finger jeder Hand in den Mund steckt, wie man es wohl macht, um recht laut zu pfeifen.[160]) Darunter: Newnczig iar ein esel. Ein Esel: esel. 10. Reihe:

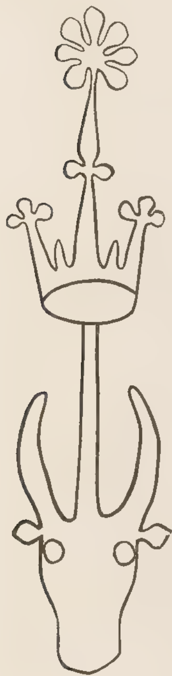
159) bedeutet: schön von Gestalt.

160) Dieselbe Weise der Verspottung finden wir in unserer Passion des Johann von Cöln in der Darstellung der Verhöhnung Christi auf dem 28. Blatte.

Hunde(rt) iar nu gnad di(r) got; darunter ein Leichnam auf einem Bret liegend; darunter: **Hundert iar eȳ gan(s).** Eine weisse Gans mit rothem Schnabel und Füssen: **gan(s)** [161]**).** Die rechte Seite des Blattes ist auch beschädigt. Es fehlen der Kopf des Leichnams und die Endbuchstaben einiger Wörter.

Unter der die Thierbilder beschliessenden Linie steht folgende Zeile Schrift: **Dise hernach geschribene zehen stuck schenten vnd ain alle welt** [162]**) plenten . 1482.**

Darunter folgende zehn durch senkrechte Linien abgetheilte Sprüche, welche nach ihrer Reihenfolge genau unter den zehn Lebensaltern stehen: 1. **Altter on weißhait.** 2. **Weißhait on werck.** 3. **Adel on tugent.** 4. **Tugent on ere.** 5. **Herschaft on dinst.** 6. **Stet on recht.** 7. **Gewalt on gnade.** 8. **Tugent on forcht.** 9. **Frawen on scham.** 10. **Gaistlich' ordē on frid.**



Die Zeile Schrift und die Sätze darunter sind bis jetzt auf andern Darstellungen der zehn Lebensalter nicht gefunden worden. Da das Blatt unter den Sätzen abgeschnitten ist und es daher unklar bleibt, ob Figuren darunter gestanden haben, so lässt sich über die Beziehung der Sätze nicht wohl urtheilen. Indessen scheinen dieselben nicht zu den zehn Altersstufen zu gehören, sondern einen besondern Gegenstand der Darstellung auszumachen, welcher sich als allgemeine moralische Behauptung, weil sie ebenfalls in zehn Sätze vertheilt ist, zur Vereinigung mit den zehn Menschenaltern empfahl.

Wie nämlich die zehn Altersstufen durch die Ueberschrift eingetheilt werden, ganz so, auf demselben gelben Grunde und mit derselben Form der Buchstaben, werden die zehn Stücke als zu vermeidende Zustände dargestellt. Sollten diese Sätze zu den Menschenaltern gehören, so würden sie am zweckmässigsten oben unter die Jahre geschrieben und die Würdigung derselben unter die Ueberschrift mit aufgenommen worden sein. Dazu kommt, dass ihr Inhalt höchstens auf die drei ersten Lebensalter passt.

Die Zeichnung der Figuren in den zehn Lebensaltern ist nicht ohne Charakter, aber der Schnitt ist ziemlich stark. Der Druck ist mit dem Reiber in grauschwarzer Farbe ausgeführt. Die Buchstaben sind deutlich, die Sprache oberdeutsch, ulmisch,

161) Die hier angegebenen Thiere finden sich sämmtlich als Charakterzeichnung in den Bildern der Lebensalter in der Kirche zu Annaberg, nur mit dem Unterschiede, dass dort das Kalb bei zehn Jahren und der Bock bei zwanzig Jahren, bei hundert Jahren aber der Tod steht. WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Th. I, S. 30.

162) ain alle welt heisst: jedermann.

augsburgisch oder auch wohl nürnbergisch. Das Colorit ist nicht sorgfältig. Die beiden Hauptzeilen haben gelben Grund, die sieben ersten und die neunte Figur haben krapprothe (Lack) Kleidungsstücke. Der Jüngling hat die linke Seite grau, die rechte roth und eine Sackmütze mit Fransen wie bei Hefner, Trachten des Mittelalters, II, 142 und 162. Der Krieger hat ein graues Wams. Die Schuhe sind bei allen Figuren spitzig. Von den Thieren sind röthlich: Kalb, Stier, Hund; gelblich: Löwe, Fuchs; graulich: Ziege, Katze, Esel, Gans; bräunlich: Wolf. Der Fussboden ist spahngrün, nach oben sich verlaufend in eine bräunliche Luft, wie bei den ulmer Blättern die Luft bezeichnet ist.

Das Blatt ist an den Rändern etwas verletzt und die obere Zeile ist deshalb etwas schwer zu lesen. Das Papier hat das S. 333 gegebeneWasserzeichen.

H. 9 Z. B. 12 Z. 11 L. des ganzen Blattes. Höhe der Menschenalter 7 Z. 4 L., nämlich Ueberschrift 7 L., Schriftfelder 1 Z. 7 L., menschliche Figurenfelder 2 Z. 7 L., Thierfigurenfelder 2 Z. 7 L.

No. 207.

Ein Rosenkranz mit Ablass nach dem Rosenkranze von 1485.

(1485 — 1490.)

Der jetzt zu beschreibende Rosenkranz ist von ziemlich geringem Kunstwerthe. Maria mit reichem gelben Haare, das ihr über Schultern und Rücken herabfällt, hat das nackte Christuskind auf ihrem Schoosse. Die heilige Jungfrau ist mit einem rosenrothen und mit einem spahngrünen Unterkleide, sowie mit einem weiten braungrauen Mantel bekleidet. Zwei Engel, jeder zu einer Seite des Hauptes schwebend, mit saftrothen Gewändern, gelben Haaren und spahngrünen Flügeln, setzen ihr einen Rosenkranz auf. Das Christuskind trägt auch einen Rosenkranz auf dem Haupte und hat an jedem Arme zwei. Zur Rechten kniet der Kaiser, mit saftrothem Talar bekleidet und mit der Kaiserkrone auf dem Haupte. Er bringt ebenso wie drei andere Laien, welche hinter dem Kaiser sichtbar sind, dem Christuskinde einen Rosenkranz dar. Auf der linken Seite kniet der Papst, mit einem braungrauen Unterkleide und einem saftrothen Mantel bekleidet, sowie mit der dreifachen Krone geschmückt, und bringt nebst zwei Männern und einer Nonne, die hinter dem Papste stehen, dem Christuskinde Rosenkränze. Diese Scene umgiebt ein Kreis aus Wolken, die wie anderwärts auf augsburger oder ulmer Bildern muschelförmig gebildet und durch eine über dieselbe hinweglaufende Kette von gelben Doldenblümchen gebunden sind. Auf diesem Kreise liegen mit einander abwechselnd fünf kleine und fünf grosse Medaillons; die grossen haben einen

mennigrothen Rand. Die kleinen Medaillons enthalten die Darstellung der fünf Freuden der Maria. 1. die Verkündigung, 2. die Heimsuchung, 3. die Geburt Christi, 4. Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel, 5. die Himmelfahrt Mariae. Die grössern Medaillons zeigen die Leiden Jesu. 1. Christus im Garten Gethsemane, 2. die Geisselung, 3. die Dornenkrönung, 4. die Kreuztragung, 5. Jesus am Kreuze mit St. Johannes und Maria unter dem Kreuze in gewöhnlicher Stellung. Die grössern Medaillons gehen über die Linien des Wolkenrandes, welcher die Hauptscene einfasst, hinaus.

Eine Randlinie schliesst das ganze Bild viereckig ab, und in den vier Ecken sind die Sinnbilder der Evangelisten. Ein roth gekleideter Engel mit grünen Flügeln, um das Haupt eine Glorie, in den Händen ein Spruchband, auf welchem **S ∗ matheus** steht, bezeichnet den Evangelisten Matthäus in der linken obern Ecke. Unter demselben in der linken untern Ecke hält ein grün geflügelter Stier mit Glorie ein Spruchband, das die Inschrift **S ∗ lucas ∗** trägt. Gegenüber in der untern rechten Ecke hält ein roth geflügelter Löwe ein Spruchband mit der Inschrift **Sant marcus.** Oben in der rechten Ecke hält ein Adler mit gehobenen Flügeln und mit Glorie die Inschrift: **Sant iohānes.** Die Reihenfolge der Evangelisten ist somit geändert. Unten schliesst das Viereck eine Linie, unter welcher $19\frac{1}{2}$ Zeilen Text stehen. Dieser lautet: Wer ain andächtigen roſn̄ kranncz wil petten zw lob vnd czu ere vnnſer lieben frawen der fach an czu petten am erſten / ain gelauben der bedeůt das rayflein darauf mā dei roſen pintten ſol darnach x aue maria zu lob vnſer frawen als / ſy von dem enngl gabriel den grues enpfieng darnach j pr̄ nr dem leydn̄ xpı das er enpfieng an dem ölperg da / er ſwvczet pluetıgn̄ ſways darnach x aue maria zw lob der frew̄d vnnſer liebn̄ frawe als ſy gieng v̄ber das gepirg / vnd ır pegegnat ır muem elyſabeth darnach j pr̄ nr̄ dem leydn̄ crıſti das er enpfieng ın der gayſlung mer x aue / maria zu lob vnſer fraw der frewd die ſy enpfieng als ſy gepar vnnſern̄ herrē mer j pr̄ nr̄ dem leydn̄ crıſti das er / enpfieng in der krōnung mer x aue maria zw lob der frewd vnſer frawē da ſy vanndt vnnſern̄ herrn̄ ſyczn̄ In / Der juden ſchuel mitten vndter den doctores mer j pr̄ nr̄ zw lob dem leydn̄ criſti das er enpfieng an dem ganng / ſeiner auſſfürung mer x aue maria zu lob der frēwd vnnſer frawe die ſy enpfieng in der ſchÿẹdung vnd auf fur / gen hymel mer j pr̄ nr̄ dem leydn criſti vnd auch dem ſmerzn̄ den er enpfieng an dem chrew̄cz Die vorgeſproch / en fünff pr̄ nr̄ die bedǟwten die fünf rōt roſen die ſol man opffern̄ dem roſenfarben pluet criſti vnd in ſein heylig / fünff wunnde Zw dem anndern̄ mal ſol der menſch petten alle wochen drey roſen krannez das iſt zw / dreyn maln̄ fünffczk aue maria vnd zw dreyn maln̄ fünff pr nr̄ . Auch

vmb daz der mensch destermer vleyß / zu disē gepet hab hat d' wirdigest her her Allexand' pischof zw forliff dieselb zeit eỹ legat võ dem heyling stül zw / Rom in ganczē tewtsem lant einē yedē der ain rosenckrancz pett als offt er es thuet als offt so hat er xl tag antlas / Vnd auf die v feste vnser frawē [163]) eyne veglichē prueder vnd swester in Teẅtschem landt hundert tag ablas [164]) daz / alles ist bestätt wordenn von dē heyligē vatter dem pabst Syxto [165]) vnd auf daz der mensch dester ee zw andacht / kom vnd yn die mütter gocz liebe werd So mag er vor oder nach dē gepet die müter gocz anrüffē maria ich pit dich dur / ch gottes willen sprich das du ṽnser swester seyst vmb daz wir dein genyessen vnd daz vns wol sey vmb deinē willē / vnd das wir leben von deiner genade wegenn Amen ::: Hanns schawr :::

Die Sprache ist ulmisch oder augsburgisch. Hanns Schawr war in Ulm, also ist wohl auch die Arbeit von Ulm. Die Druckfarbe ist Wasserfarbe, blass schwarzbraun die Einfassungslinien. Der untere Theil der Schrift ist sehr verblichen. Das Colorit ist ebenso wie die Zeichnung sehr roh, die Farben sind saftroth, mennigroth, gelb, spahngrün, braungrau. Als Original hat unserm Formschneider, dem Hanns Schawr, jedenfalls der Rosenkranz von 1485 gedient, allein er ist seinem Original sehr fern geblieben. Maria und Jesus machen wegen ihrer Beleibtheit und wegen der geistlosen Gesichter einen unangenehmen Eindruck. Knickfalten und Schraffirung finden sich vereint. Unser Bild fällt demnach wahrscheinlich in das vorletzte Decennium des XV. Jahrhunderts.

H. 14 Z. 2 L. B. 10 Z. 4 L.

No. 208.

Ein Veronicabild auf einem rothen Tuche.

(1480—1490.)

Die Sage von der heiligen Veronica, *Βερονίκη*, und dem Bilde Christi, welches sie besessen haben soll, ist in den Act. SS., von W. Grimm (s. oben S. 224), auch von Legis Glückselig: Christus-Archäologie behandelt. Der letztgenannte Schrift-

163) Die 5 Feste unsrer lieben Frauen sind: Annuntiatio, Visitatio, Assumptio, Nativitas, Purificatio; Verkündigung, Heimsuchung, Himmelfahrt, Geburt, Reinigung.

164) 100 Tage Ablass stimmen nicht mit der Bulle vom 3. Kal. Jul. 1478, in welcher septem annorum et totidem quadragenarum de iniunctis eis poenitentiis relaxatio versprochen ist. Amort, De origine, progressu, valore ac fructu indulgentiarum, p. I, p. 170.

165) Sixtus IV., 1471—1484.

steller hat sich aber einer eingehenden Kritik enthalten. Veronica war das cananäische Weib, welches Christus vom Blutflusse heilte.

Ein Christuskopf ohne Hals, wie er auf dem Schweisstuche der Veronica zu sehen ist, von runder Form mit vollem Gesichte, ist mit einer Dornenkrone bedeckt, welche aus zwei um einander gedrehten Dornenzweigen besteht. Die Dornenreiser haben auf der nach aussen gekehrten Seite auf der Höhe der Krümmung drei Dornen, auf der innern Seite aber immer je einen Dorn. Die Haare sind gescheitelt und oberhalb der Ohren aus dem Gesichte gekämmt. Der Bart beginnt unter den Ohren, läuft am Gesichtsrande fort, unter dem Kinn zusammen und spaltet sich in zwei starke kurze Locken. Auf der Oberlippe fehlt der Bart ganz und unter der Unterlippe sind nur schwache Spuren zu sehen. Die Lippen sind dunkelroth, die Backen und die Nase blassroth, die Blutstropfen von der Dornenkrone braunroth. Die Augen sind insofern eigenthümlich, als die unteren Augenlider so weit emportreten, dass sie, von einem Augenwinkel zum andern eine gerade Linie bildend, die untere Hälfte der Pupille bedecken. Vom Scheitel und von der Stelle hinter den Ohren gehen die bekannten Strahlen aus dem Haupte Jesu. Sie bestehen aus einem Mittelstücke, welches oben lilienartig dreifach gespalten ist, und aus zwei Seitenstücken, welche schmal beginnend oben breiter werden und sich in drei Theile spalten. Der Theil am Mittelstück richtet die Spitze empor, der mittlere wendet die Spitze anfangs seitwärts, dann aufwärts; der untere kehrt die Spitze abwärts. Der ganze Strahl hat somit die Form einer entwickelten heraldischen Lilie.

Den Hintergrund bildet ein mit schwarzen arabeskenartigen Blumen bedruckter Teppich. Er ist an eine Stange befestigt, indem eine von der Ecke des Teppichs ausgehende Schnur durch Ringe, die auf die Stange geschoben sind, so durchgezogen ist, dass sie abwechselnd vom Teppich zum Ringe auf, und vom Ringe zum Teppich niedergeht. Die Schnur beginnt an der einen Ecke, geht neunmal durch die Ringe und durch den Teppich und endet an der andern Ecke des Teppichs. Grüne Fransen schliessen unten den Teppich. Das Bild ist von einer Linie eingefasst. Die Farben: Gelb für die Stange, die Schnur und die Strahlen vom Haupte Christi, Schwarzbraun für die Haare, Spahngrün für die Dornenkrone und Fransen und glänzend Saftroth für den Teppich, stimmen ganz mit dem ulmer Colorit. Der Druck in schwarzer Farbe ist, wie es scheint, Pressendruck. Das Papier ist ohne Wasserzeichen. Das Bild gehört, wie die Strahlen zeigen, in die letzten Decennien des XV. Jahrhunderts.

H. 9 Z. 9 L. B. 7 Z. 2 L.

No. 209.

Die Kreuzigung Christi.

(1480—1490.)

Das Kreuz liegt in diagonaler Richtung von rechts nach links auf dem Boden. Christus liegt auf demselben und zwei Jünglinge schlagen mit Nägeln seine Hände, der eine links, der andere rechts, an das Kreuz, während ein dritter mit einem Seile die zusammengezogenen Füsse sehr scharf herabzieht. Christus hat die Glorie und Dornenkrone ums Haupt und den Schurz, der keinen Zipfel hat, um die Lenden. Blut fliesst vom Haupte und von den Händen über den ganzen Körper. Ein vierter Jüngling sitzt links auf einem Steine und schreibt die Inschrift für das Kreuz. Hinter ihm steht ein bärtiger Mann, welcher die Rechte auf den Kopf desselben legt, während er in der Linken einen kurzen Stock emporhebt, indem er die Hand an die Brust hält; wahrscheinlich einer der Ankläger Jesu. Er trägt eine Mütze über dem Bunde auf dem Kopfe, die vorn und hinten einen aufwärts gekrümmten Schirm hat. Ferner trägt er einen weiten Rock mit weiten Aermeln und einen die Schultern bedeckenden Kragen. Der Kragen und die Oeffnungen der Aermel haben einen dunkeln Besatz. Ein Gürtel hält den Rock um den Leib zusammen. Rechts steht noch ein unbärtiger Mann, der die Arme in sein Oberkleid, das an der Seite bis zu den Schultern aufgeschnitten ist, eingewickelt, und Kopf und Hals mit einem grossen Tuche umwunden hat. Sein weiter Leibrock hat einen Besatz. Der Jüngling, welcher den rechten Arm Jesu anschlägt, und derjenige, welcher die Füsse anzieht, haben eng anliegende Leibröcke, welche bis über die Hüften reichen. Die engen Hosen sind auf jeder Seite mit drei Schlingen an die Röcke geknöpft. Der Jüngling, welcher den linken Arm Jesu anschlägt, trägt eine runde anliegende, die Ohren mit bedeckende Mütze, einen enganliegenden Rock, mit einem Gürtel um die Taille und vier Schössen von den Hüften abwärts. Die Schösse haben ein Muster wie kleine Käppchen. Die Hosen sind eng. Der Jüngling, welcher die Inschrift schreibt, hat lockiges Haar, wie die beiden erstgenannten, und einen Rock bis an die Knie, welcher vorn eine Reihe Knöpfe hat. Alle tragen psitze Schuhe, die bis an die Knöchel reichen.

Die Zeichnung ist naturtreu, die Bewegung lebendig und die Haltung ungezwungen. Der Schnitt ist gewandt und die Linien entsprechend fein. Die Gesichter sind ausdrucksvoll. Im Colorit ist das Grün von der Kopfbedeckung der älteren Personen, von der Dornenkrone und vom Fussboden lebhaft. Die Kleider und Felsen sind sehr blass hellbraun in mehreren Schattirungen. Die Glorie ist blasszinnoberroth und das Blut ist bräunlich-roth. Der Besatz am Kleide der

beiden Nebenpersonen ist hellgrau. Die Haare Jesu und des Pilatus sind hellbraun. Das Colorit hält sorgfältig die Linien ein und erscheint durch die gelinde Schattirung etwas malerisch. Eine schwache und eine starke Linie, die in den Ecken durch Diagonallinien verbunden sind, bilden einen Rand von reichlich drei Linien Breite.

Der Druck ist in kräftiger schwarzer Farbe wahrscheinlich mit der Presse ausgeführt. Das Papier ist gut und kräftig; ein Wasserzeichen ist nicht zu sehen. Die Kleidung und die Schuhe deuten an, dass das Bild in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts gehöre. Wo das Bild gefertigt worden ist, lässt sich nur vermuthen, das Colorit weist nach dem Niederrheine, wir halten dasselbe für niederländisch, besonders wegen der die Hände ins Oberkleid einwickelnden Figur, welche sich in der lateinischen *Biblia Pauperum* wieder findet.

H. 7 Z. 4 L. B. 4 Z. 8 L.

No. 210.

Ein gekrönter heiliger Eremit.

(1480—1490.)

Ein Heiliger, welcher ganz behaart ist ausser an den Händen, Füssen und oberen Gesichtstheilen, trägt eine goldene Krone, hat eine goldene Glorie, hält in der rechten Hand eine mit Kreuz bezeichnete kleine Scheibe (Hostie oder Geld), zeigt mit der Linken auf dieselbe und steht auf den unteren Zweigen eines Baumes, die unmittelbar über der Erde links und rechts aus dem Stamme getrieben sind. Der Stamm theilt sich vor dem Unterleibe des Heiligen in zwei Aeste, die in Windungen ihre Spitzen wie Arabesken nach unten biegen. Die Blätter des Baumes, welche an langen Stielen stehen, ähneln den Eichenblättern. Ein Heiliger mit den beschriebenen Attributen ist anderwärts nicht bekannt. Wahrscheinlich ist St. Onuphrius dargestellt, der in Blätter oder Felle gekleidet oder am Körper ganz behaart erscheint und bisweilen (Louvre, Span. Gallerie) Krone und Scepter, sowie Gold und Silber zu seinen Füssen hat. Zwei Linien, deren Zwischenraum gelb gemalt ist, bilden die Einfassung.

Der Holzschnitt ist sehr fein und geschickt gezeichnet, der Druck scharf und schwarz, die Art des Druckes nicht wohl zu unterscheiden. Das Colorit ist matt und einfach. Der gespaltene Bart des Heiligen ist braun, die Haare des Körpers graubraun, die Fleischpartien schwach zinnoberroth, der Baum und Fussboden sowie der Rand grünlich gelb.

Die Heimath des Bildes scheint kaum bestimmbar, die Zeit der Entstehung,

dürfte gegen den Schluss des XV. Jahrhunderts fallen. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 2 Z. 6 L. B. 2 Z. 1 L.

No. 211.

Ein Kalenderfragment.

(1480 — 1490.)

Auf demselben finden sich zwei Colonnen Druckschrift. Neben der ersten Colonne links ist eine schwarze Mondscheibe abgedruckt; diese Colonne Schrift enthält noch in $6^1/_4$ Zeile folgende Mittheilung:

Im hornung an mitwoch noch vnser
Frowen tag der liechtmeß verloret
di mō jren schin vñ wirt gantz finster
vñ hebt sich an noch mitnacht so es ij
slecht vñ xiiij mnt am groſtē so es iiij
slecht vñ endet sich so es v slecht vnd
xlvj mñt

Neben der zweiten Colonne links ist eine Sonnenscheibe abgebildet, welche von oben nach unten etwa zwei Drittel verfinstert dargestellt ist, so dass der untere helle Theil dem Monde im ersten Viertel mit aufwärts gekehrten Spitzen gleicht. Die Schriftcolonne, noch aus sieben Zeilen bestehend, enthält Folgendes:

Im hew mōet an fritag vor sant M [166])
ria madalena tag wirt der Sun ein
teil vom mon bedeckt als jn der figur
bezeichnet iſt vnd hebt sich an noch
mitag so es j slecht vñ xxv mñt vñ iſt
am groſten so es ij slecht vñ xvij mñt
vñ endet sich so es iij slecht vñ vij mñt

Unter beiden Colonnen zieht sich eine sinnreiche Arabeske hin. Aus einem fast horizontal liegenden Stückchen Stamm erheben sich zwei Zweige anfangs ziemlich vertical, bilden dann der eine rechts, der andere links umbiegend eine anfangs aufwärts, dann abwärts und wieder aufwärts gehende und abwärts Nebenzweige entsendende Wellenlinie und endigen sich auf jeder Seite in eine offene Blume, aus deren Kelche ein nackendes Kind bis zum halben Leibe sichtbar hervorwächst.

166) Das a ist ausgerissen.

Beide Kinder haben Heiligenscheine und das erste links stellt sich durch das in der Glorie befindliche Kreuz als Christus dar, das zweite Kind ist wahrscheinlich St. Johannes Baptista.[167]) Sie halten in der einen Hand etwas schwer Erkennbares, vielleicht Getreideähren, in der andern aber ein Schriftband, das sich in angenehmen leichten Windungen von links nach rechts, von einem Kinde zum andern, durch die Arabeske hindurch zieht. Auf diesem Bande steht: ✦ **Ein** ✦ **gut** ✦ **ſelig** ✦ Nun kommt ein kleines schwarzes vierfüssiges Thier mit grossem Wolfskopfe, offenem Maule, heraushängender Zunge, spitzen steifen Ohren, einem langen schlanken Leibe und einem langen dünnen dreifach gespaltenen Schwanze, hierauf wieder Schrift ✦ **ior** ✦ Nun kommt wieder ein solches Thier, mit vierfach gespaltenem, geringeltem Schwanze. Auf dem Schriftbande sitzt links neben dem Christuskinde eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln, und links neben dem Johanneskinde eine Taube mit geschlossenen Flügeln. Die Zeichnung der Arabeske, namentlich der Blumen, ist sehr gewandt, der Schnitt mit seinen Schattirungen fein. Die Farben sind ziemlich lebhaft; der Stamm der Arabeske ist gelb, die Blätter theils blass rosenroth, theils grün, die Blumen zweifarbig, die Vögel blassbraun, die Glorien gelb. Mit der Feder geschrieben steht unter dem Monde **Anno dm̄ M / cccc Lxxxvij** und über der Sonne steht **Lxxxvij**. Hiermit ist dies Fragment mindestens in das Jahr 1487 verwiesen. Ein Kalenderblatt, welches anhebt **Anno dm Mcccclxxxv**, und das vor einigen Jahren in Erlangen an einem Schaufenster ausgestellt war, hat denselben Schluss wie unser Fragment.

Das Colorit sieht zwar aus wie oberbaierisch, aber die Sprache ist nürnbergisch und da man seit JOHANNES REGIOMONTANUS besonders in Nürnberg Kalender machte, so dürfte wohl dies Fragment von einem nürnberger Kalender herrühren. Die Typen sind noch nicht bestimmt. Die Schrift im Bande ist Holzschnitt. Der Letterndruck ist sehr deutlich. Das Papier ist ohne Wasserzeichen.

H. 3 Z. 2 L. B. 7 Z. 9 L.

No. 212.

Ein Neujahrwunsch.

(1480—1490.) Vergl. No. 56.

Das nackte Christuskind, vergl. Anm. 167, sitzt auf einem rothen mit gelben Quasten an den Ecken verzierten Kissen. In seiner Rechten hält es einen

167) So lange man nämlich das Jahr mit dem Christtage begann, stand Christus am Anfange der ersten Hälfte, der der wachsenden Tage, Taube mit ausgebreiteten Flügeln, und St. Johannes, dessen Festtag der 24. Juni ist, am Anfange der zweiten Hälfte, der der abnehmenden Tage, Taube mit ruhenden Flügeln. So wird auch durch die Stellung Christi und St. Johannes' im Jahreslaufe das Wort des Täufers erfüllt: Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen. Ev. Joh. III, 30.

grünen Krug, und mit seiner Linken berührt es ein Spruchband, welches von links nach rechts über seinen Kopf herabkommend die Worte enthält: **Ich habe dz Krugel in min˚ hāt glück heil ünch gesāt.** [168]) Die Glorie des Kindes hat ein Kreuz, dessen Arme in der Mitte einen schwarzen Keil haben. Von demselben geht eine schwarze Linie aus, bildet die innere Einfassung des Glorienrandes und vereinigt sich wieder mit dem Keile der nächsten Kreuzesarme. Diese Linie bildet als Einfassung kleine Bogen, deren vereinigte Schenkel nach dem Centrum der Glorie gerichtet sind. Der Glorienrand ist roth. Das Kissen, auf welchem das Kind sitzt, liegt auf grünem Rasen. Ein Rahmen, auf dem ein Band von Wolken sich hinzieht, umgiebt das Bild. Der Grund des Rahmens ist ausserhalb der Wolken roth, die Wolken, welche sich bis an den innern Rand verlaufen, sind grau in verschiedener Schattirung. Das Bildchen ist gut gezeichnet und überhaupt sehr ansprechend, obgleich der Schnitt etwas stark ist. Der Druck in grauschwarzer Farbe ist mit dem Reiber bewirkt. Das Colorit ist nicht ohne Sorgfalt, in der Glorie und im Kreuze verlaufen sich die Schatten. Der Text beweist, dass Oberdeutschland die Heimath des Bildchens ist, wo es nach Form der Schrift und der Glorie im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden zu sein scheint. Ein Wasserzeichen findet sich in dem kräftigen Papiere nicht.

Ohne den Rahmen beträgt die H. 4 Z. 2 L., die B. 2 Z. $10^1/_2$ L., mit dem Rahmen ist die H. 5 Z., die B. 3 Z. 10 L.

No. 213.

Die Krönung der heiligen Jungfrau Maria.

(1480—1490.)

Die heilige Jungfrau sitzt auf einem breiten hölzernen Sessel, von dem nur die vorderen Stollen allein sichtbar sind, in einem Garten, in welchem Rosen blühen. Sie hat das nackte Christuskind im rechten Arme und reicht ihm mit der Linken, wie es scheint, eine Rose. Zwei schwebende Engel setzen der heiligen Jungfrau eine goldene Krone auf, deren Reif mit einem Bügel überspannt ist; der Bügel trägt auf der Höhe, der Reif aber vor der Stirn ein kleines Kreuz. Zeichnung und Schnitt sind, Augen, Nase, Mund etwa ausgenommen, welche auch anderwärts mangelhaft erscheinen, sehr gut, die Gewandung ist sehr gut gefaltet und schraffirt. Der Druck ist scharf, die Druckfarbe schwarzbraun. Das Colorit ist sorgfältig, die Lichter sind theils durch Aussparen, theils durch Aufsetzen von Schatten bewirkt.

168) ünch ist baierisch für euch; die Einschiebung des n in andern Wörtern sehe man bei SCHMELLER, die Mundarten Baierns, §. 554.

Maria trägt ein langes, faltenreiches Kleid von lasurblauer Farbe mit ausgesparten Lichtern. Darüber trägt sie einen sehr weiten hellrothen Mantel, der am Rande mit einem, wie es scheint, später aufgesetzten weissen Streifen verziert ist. Die Farbe des Futters, des Holzes und der Haare der Figuren, jetzt hellbraun, scheint ursprünglich ockergelb gewesen zu sein. Die Luft ist lasurblau, der Rasen und die innern Flügel des linken Engels sind spahngrün. Vier weisse, wie es scheint, später angebrachte Linien, an welche sich von innen Rundbogen in Form eines Bogenfrieses anschliessen, bilden eine Einfassung am Rande des Luftraumes. Das ganze Bild wird von einer goldenen und ausser dieser von einer zinnoberrothen Einfassung umgeben. Die Lasurfarbe hat so viel verloren, dass sie fast grün geworden ist, und die Farben der Fleischpartien, sowie der Gewänder und Flügel der Engel sind so verblichen, dass man sie nicht mehr bestimmen kann. Jetzt ist das Bild etwas unscheinbar, allein näher betrachtet erscheint es als eine Arbeit von vieler Sorgfalt und Zierlichkeit.

Die sorgfältige Schraffirung der Falten, die reichen, kräftigen und doch nicht harten Falten, die malerische Schattirung durch ausgesparte oder aufgesetzte Lichter, die vollständige und gleichfarbige Ausmalung der Luft zeugen unserer Ansicht nach dafür, dass das Bild in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts zu setzen ist, sowie das lebhafte Roth des Mantels und der goldene und zinnoberrothe Rand den Geschmack von Augsburg in derselben Zeit verrathen. Ein Wasserzeichen lässt sich nicht ermitteln.

Höhe ohne Rand 3 Z. 4 L. B. 2 Z. 2 L.
Höhe mit Rand 4 Z. B. 2 Z. 10 L.

No. 214.

St. Onuphrius.

(1480—1490.)

St. Onuphrius kniet nach links gewendet auf einem flachen, von niedrigen steilen Felsen umgebenen Hügel. Er hält, die Hände zum Gebet gefaltet, einen Rosenkranz; ein Hakenstock liegt in seinem linken Arme. Sein Körper ist ganz behaart, sein Haupthaar fällt ihm bis über den Nacken, sein Bart bis auf die Brust herab. Um die Lenden hat er einen aus vier Reihen von Blättern bestehenden Schurz, welcher bis über die Kniee herabreicht. Ein Engel, welcher von links herabfliegt, bringt ihm mit der linken Hand ein Brot. Die Felsen im Vordergrunde haben nur eine Rasendecke und sind wie die anderen Felsen an den steilen Seiten ganz kahl. Der linke Felsen im Mittelgrunde hat auf seiner Rasendecke zwei

Bäume mit hohen Stämmen, der Felsen rechts hat Gebüsch, dessen Blätter bis auf den Boden herabreichen. Zwischen den Felsen des Mittelgrundes sieht man hügelige Wiesen und rechts einen Weg, der zu einer Kirche im Hintergrunde führt, welche links zur Seite Gebüsch hat.

Die Zeichnung ist ziemlich fein und, von den conventionellen Formen der Felsen und Bäume sowie von einigen Kleinigkeiten abgesehen, naturtreu. Der Schnitt ist fein und scharf. Die Schatten sind meistentheils durch feine Schraffirung ausgedrückt. Das Colorit hält sorgfältig die Contouren ein. Es ist zwar zum Theil durch verschiedene Tinten schattirt, aber übrigens grell und geschmacklos. Die Glorie des Onuphrius besteht jetzt aus ziemlich stark oxydirtem Golde. Haar und Bart sind dunkel kastanienbraun, die Haare am Leibe sind ganz blassbraun. Sein Schurz besteht aus hellgrünen Blättern mit gelben Spitzen. Der Hügel, auf dem Onuphrius kniet, ist ockergelb mit braunen Schatten. Der Rasen ist ockergelb gehöht, die Felsen an den Seiten vielfarbig; der linke vordere Felsen ist, von links nach rechts gerechnet, roth, gelb, blau und roth, gelb und blau; der rechte vordere und der linke mittlere Felsen sind roth und weiss, roth und weiss, der rechte mittlere weiss. Die Luft ist blau und verläuft mit einzelnen blauen Querstrichen in Weiss; der Rosenkranz, das Kleid des Engels, das Dach der Kirche sowie die Striche an den Felsen sind carmoisinroth, der Rand, welcher das Bild umgiebt, ist zinnoberroth. Die sorgfältige Schraffirung, der feine Schnitt, die Eigenthümlichkeit des Colorits zeugen dafür, dass unser Bild gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts zu setzen ist. Das lebhafte Colorit spricht für das westliche Schwaben, für das heutige Würtemberg. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

Das Leben St. Onuphrius' findet sich in: Der heyligen leben sumerteil, Augsburg, 1472, Bl. 53 ff.

H. 2 Z. 9 L. B. 2 Z. 1 L.

No. 215.

Ein Passionsfragment von fünf Blättern.

(Um 1490.)

Diese fünf Bilder sind wahrscheinlich Reste eines Bogens, auf dem die Passion unseres Herrn dargestellt war. Wieviel Bilder der Bogen enthalten hat, ist nicht zu ermitteln. Das erste Bild, nur zur Hälfte erhalten, zeigt Jesum in einem Hofe am Boden liegend, die Hände mit einem Stricke auf den Rücken gebunden und von einem Knechte gehalten. Ein vierkantiges, durchbohrtes, doppelt übereinander liegendes Stück Holz liegt unter den Knieen und ein gleichförmiges über den Fuss-

knöcheln Jesu, wahrscheinlich Hölzer zum Beschweren der Füsse, um das Entlaufen zu verhindern. In anderen Darstellungen der Passion sind diese Hölzer nicht zu finden. Der Kopf Jesu fehlt. Neben dem Knechte, welcher Jesum hält, steht ein anderer, welcher mit einer etwas gekrümmten Tuba Jesum anbläst. Hinter beiden steht ein mit einer Lanze bewaffneter Knecht. Rechts im Mittelgrunde steht St. Johannes mit dem Buche in der Rechten und Maria, von welcher aber nur noch die Hälfte erhalten ist.

Diese Scene stellt wahrscheinlich die Verspottung durch die Knechte der Hohenpriester dar. Matth. XXVI, 67 f. coll. Luc. XXII, 63 ff.

H. 4 Z. 1 L. B. 1 Z 8 L. — 2 Z. 1 L.

Die zwei nächsten Bilder, mit dem vorigen von gleicher Höhe, sind ungetrennt.

Auf dem zweiten Bilde wird die Abführung Jesu in das Richthaus des Pilatus dargestellt. In der offenen Thüre des Palastes, zu welchem eine Freitreppe von fünf Stufen führt, steht Pilatus in langem Talar mit Turban auf dem Haupte. Ein Knecht, oben auf der Treppe, schleift Jesum an einer um dessen Hals geschlungenen Kette die Treppe herauf, so dass er ihn fast niederreisst, während ein anderer Knecht unten an dem Stricke, der um die Hände auf dem Rücken Jesu geschlungen ist, zieht, sein linkes Bein auf die rechte Hüfte Jesu setzt und ihn zu halten sucht. Ein geharnischter Krieger scheint mit seiner linken Hand Jesum aufheben zu wollen. Hinter den beiden steht ein dritter, welcher in der linken Hand einen Streitkolben empor hält. Im Mittelgrunde erscheinen wieder St. Johannes, hier ohne Buch, und Maria, der das Schwert in die linke Brust dringt, beide mit vergoldeten Glorien.

Auf dem dritten Bilde ist die Geisselung dargestellt. An die Mittelsäule, welche das Gewölbe stützt, war Jesus mit einem Stricke angebunden, ein Mann hält dessen Ende mit der linken Hand, in der rechten Hand aber eine Ruthe. Vor der Säule liegt Jesus nackend am Boden von links nach rechts gekehrt und hat um den linken Arm das Ende des Strickes, mit welchem er an die Säule angebunden war, der Strick ist aber zerrissen. Die Geissel liegt neben Jesu am Boden. Zu seinen Häupten steht ein Mann, welcher die rechte Hand wie zum Schlage über seinen Kopf erhoben hat. Hinter demselben sieht durch ein Fenster der Kopf eines Mannes ohne Bart, nach der runden Form des Gesichtes und nach der Kopfbedeckung zu urtheilen, wahrscheinlich eines jüdischen Priesters. Diesem gegenüber sehen St. Johannes und Maria zu einem Fenster herein, beide wie früher dargestellt.

H. 4 Z. 1 L. B. des zweiten Bildes 3 Z. 7 L. B. des dritten Bildes 3 Z. 4 L.

Das vierte Bild ist die Kreuztragung. Jesus ist zu Boden gestürzt und umfasst das auf seiner linken Schulter liegende Antoniuskreuz mit beiden Armen,

einen Arm desselben umspannend. Zu seinen Füssen bemerkt man die beim ersten Bilde erwähnten Hölzer, die Kette um den Hals hängt zur Erde, der Strick um den Leib aber wird von einem Manne gehalten, welcher vor Jesu steht und, mit der rechten Hand zum Schlage ausholend, Jesum vorwärts zu treiben strebt. Auf dem Kreuze kniet ein kleiner unbärtiger Mensch, der mit der rechten Hand den Kreuzesarm oben erfasst, mit der linken aber Jesu einen Stock in den Nacken stösst. Dagegen fasst Simon von Kyrene den Stamm des Kreuzes, um ihn empor zu heben. Ueber Simon sieht man einen Kriegsknecht. Im Mittelgrunde wieder Maria und St. Johannes, der Maria zu trösten sucht. Da er aber ihr zur Linken steht, so ist die Schwertspitze auf die rechte Brust Mariens gesetzt.

H. 3 Z. B. 3 Z. 6 L.

Das fünfte Bild ist die Kreuzigung. Das Kreuz, an welches Jesus genagelt ist, wird aufgerichtet und in ein mit Holz oder Stein eingefasstes Loch versenkt. Doch sieht man nicht recht, wie die Kreuzeserhebung vor sich geht, und fast scheint es, als würde das Kreuz von unsichtbarer Macht gehoben. Denn ein Mann, welcher unter dem linken Kreuzesarme sich befindet, berührt denselben nur mit dem Zeigefinger der rechten Hand, schreitet aber in gebückter Stellung weg. Der Mann unter dem rechten Kreuzesarme hat ebenfalls das Ansehen eines Fliehenden, sieht sich um und macht mit dem rechten Arme eine abwehrende Bewegung. Neben dem Kreuze steht ein Kriegsknecht mit einer Lanze in der linken Hand, während er die rechte Hand über den Kopf erhebt und den Mund weit öffnet, wie es scheint, mehr als die Aufforderung zum Aufrichten des Kreuzes ausdrückend. Hinter beiden steht ein Mann in ruhiger Haltung. Maria mit dem Schwerte in der rechten Brust erscheint mit dem Oberkörper sichtbar über dem linken Kreuzesarme. Neben dem Kreuze liegt in vielen Falten der Rock Jesu.

Wir machen auf die Eigenthümlichkeiten unserer Bilder aufmerksam, um über den Ort und die Zeit des Ursprungs uns aufzuklären.

An der Person Jesu bemerken wir die Hölzer um die Füsse und die Kette um den Hals, was auf oberdeutschen Bildern unserer Erfahrung nach nicht vorkommt. Die Glorie Jesu ist von geringhaltigem Golde mit lilienförmigem Kreuze. Die Dornenkrone ist in Form eines Schapels nur auf den letzten Bildern, Kreuztragung und Kreuzigung, vorhanden. Die Geisselung Jesu, die so dargestellt ist, dass Jesus den Strick, mit welchem nur seine Hände an die Säule befestigt waren, zerrissen habe, und dass er vor Misshandlungen kraftlos zur Erde gesunken sei, wird in oberdeutschen Bildern nie auf ähnliche Weise dargestellt. Auch die Errichtung des Kreuzes und Versenkung desselben in ein mit einer Einfassung versehenes Loch ist in Oberdeutschland unbekannt. Der Schurz um die Lenden Jesu hat kurze, vorn und an der linken Seite herabhängende Zipfel.

In der Kleidung der übrigen Personen bemerken wir, dass der Mann mit der Tuba auf dem ersten Bilde Stiefeln bis an die Kniee hat, dass die Schuhe der meisten Leute kurze stumpfe Spitzen zeigen, und dass die Schuhe des einen Knechtes, des Henkers, auf dem dritten Bilde vorn so stumpf und breit sind, dass sie fast wie Holzschuhe aussehen. Die Knechte tragen meistentheils ein kurzes Wams, welches nur bis über die Hüfte herabgeht und um die Taille mit einem Gürtel gehalten ist. Es ist bei einigen auf der Brust offen und dann bis über die Schultern aufgeschlagen, oder es ist auf der Brust geschlossen und dann meist zugeknöpft. An der geöffneten Stelle sieht man noch einen Latz, welcher ziemlich bis an den Hals heraufreicht. Der Hosenlatz ist beutelartig geformt. Bei einigen reicht der Rock bis auf die halben Schenkel und ist dann unter dem Gürtel sehr faltenreich, ohne an der Seite aufgeschnitten zu sein. Die Landschaft, welche auf den beiden letzten Bildern den Hintergrund bildet, ist durchaus eben.

Die Zeichnung ist correct und naturtreu, die Composition dagegen ist leidenschaftlich, man möchte sagen, outrirt. Die Gesichter sind überall hart. Der Schnitt ist sicher und in gewisser Weise sorgfältig, denn die Schatten sind schraffirt und die Flächen überall durch Linien ausgefüllt.

Der Druck ist in braunschwarzer Farbe und, wie es scheint, mit der Presse ausgeführt. Er ist nicht ganz scharf, hin und wieder grieselig, intermittirend.

Im Colorit ist helles Mineralblau, das bekannte verschossene Saftroth, Grünspahn mit Ocker gemischt und ein blasses Braun viel angewendet. Zinnober fehlt. Die Farben sind zur Erzeugung von Schatten in helleren und dunkleren Tinten aufgetragen. Jetzt ist das Colorit durch Abspringen und Verblassen der Farben ziemlich unscheinbar.

Die meisten der oben angegebenen Merkmale finden wir auf oberdeutschen Bildern nicht, die Bilder scheinen demnach Oberdeutschland nicht anzugehören. Wir vermuthen, dass dieselben am Niederrhein entstanden sind. Wir haben unser Fragment zu Cöln am Rhein erworben.



Die Form der Kleider und Schuhe, die Form der Glorie und die Schraffirung der Schatten, sowie die verschiedenen Tinten derselben Farbe und das geringhaltige Gold veranlassen uns, den Ursprung der Bilder an das Ende des XV. Jahrhunderts zu verlegen.

Das Wasserzeichen, soweit es in dem Fragmente des ersten Bildes sichtbar ist, enthält das nebenstehende Facsimile. Das Wasserzeichen am rechten Rande des vierten Bildes giebt das folgende Facsimile. 

No. 216.

Eine Landschaft mit Heiligen.

(Um 1490.)

Im Vordergrunde der Landschaft ist links ein Felsen mit starker Quelle, an welcher links ein blaugekleideter Pilger mit einer goldenen Glorie um den Muschelhut sitzt. Der Pilger scheint blind zu sein. Diesem gegenüber kniet ein Mann die rechte Hand erhebend, mit der linken einen Krug haltend, und offenbar mit dem Pilger redend. Dieser Gruppe zunächst rechts steht auf dem Wege ein zinnoberroth gekleideter Pilger mit Stab und Reisetasche, welcher aus einem Gefäss sich ein Getränk in den Mund zu giessen scheint, wie die Basken noch heute thun.

Neben demselben rechts sehen wir zwei Männer, die sich gegenseitig begrüssen. Der eine ist zinnoberroth gekleidet, der andere hat über dem braunen Kleide einen blauen Ueberwurf, der für die Arme einen Einschnitt hat. Der blau gekleidete Mann scheint ebenfalls blind zu sein. Aus dem Vordergrunde führt der Weg durch Wiesen und Wald in Krümmungen zu einem See im Mittelgrunde, in welchem eine Stadt liegt, die mit dem Lande durch eine steinerne Brücke verbunden ist. Auf diesem Wege kommen nach dem Vordergrunde zunächst drei Wanderer, die folgende Gruppe bilden. Eine Frau, wie es scheint, halb blind, in einem bräunlichen Kleide mit einem rothen Pilgerhute, wird von einem Manne in einem bräunlichen Kleide mit blauem Mantel und langen Haaren, aber ohne Bart und Kopfbedeckung, geführt. Mit der linken Hand zeigt er vorwärts in die Ferne. Rechts steht eine dritte bärtige Figur in einem braunen Kleide mit einem rothen Pilgerhute, hebt beide Hände wie verwundert und sieht auf die ersten beiden. Weiter rückwärts links ziemlich am Ufer des Sees erheben sich Felsen, und neben denselben kommen wie vom Berge herab eine blaue unbärtige, wie es scheint, blinde und eine rothe bärtige Person. Offenbar suchen alle diese Pilger Heilung an dieser Quelle. Hinter ihnen liegt auf einem Berge am Ufer des Sees eine Stadt. Ihnen gegenüber auf der andern Seite des Sees kniet und betet ein bärtiger Mann auf der Höhe neben dem Wege, welcher von der Ebene des vordern Mittelgrundes über die Höhen rechts am See nach einer auf dem Berge liegenden Stadt führt. Der Weg aus der Ebene des Mittelgrundes führt, wie erwähnt, zu einer Stadt im See. Aus dem Thore der Stadt tritt eine rothgekleidete Figur heraus. Ueber der Mitte des Bildes schwebt Gott-Vater in Wolken, die rechte Hand zum Segen erhebend, mit der linken Hand den Erdball haltend.

Das Bild zeigt in der Zeichnung bereits etwas Perspective, die Felsen, Berge und Wege sind zwar noch etwas steif, aber doch nicht gänzlich naturwidrig, die Figuren

theilen diese Eigenschaften. Der Schnitt ist sorgfältig, besonders der Laubholzbäume. Die Schatten sind grossentheils durch Schraffirung bezeichnet. Die Druckfarbe ist graubraun und matt. Das Colorit ist jetzt sehr verwischt, war aber lebhaft; die Glorien sämmtlicher Figuren sind von Gold, ebenso der Einfassungsrand, das häufige Roth an Kleidern, Dächern und Hüten ist feuriger Zinnober, obgleich sehr abgerieben, das Blau ist zwar nicht blass, war aber ursprünglich frisches Lasurblau, das Grün scheint Spahngrün mit Guttigelb gemischt. Das Braun ist matt kastanienbraun. Die Luft ist blassblau. Das Bild hat mit oberdeutschen Arbeiten, soweit wir dieselben kennen, nichts gemein, und da es in einer cölner Auction gekauft ist, so glauben wir, es stamme vom Niederrheine.

Das Colorit ist sorgfältig, die Schatten sind durch dunkle Tinten angegeben. Das Gold ist sehr geringhaltig und jetzt oxydirt. Diese Art der Farbengebung und des Goldes veranlassen uns dies Bild ins letzte Viertel des XV. Jahrhunderts zu verlegen. Vom Wasserzeichen sieht man nur einen kleinen undeutlichen Rest an der linken Seite.

H. 5 Z. 5 L. B. 4 Z. 5 L.

No. 217.

Ein Fragment einer Passion.

Zwei Blätter.

(Um 1490.)

1. Christus unterliegt der Last des Kreuzes.

Christus mit der stacheligen Dornenkrone, einer gelben Glorie und drei rothen Strahlen aus dem Haupte, welche das Kreuz der Glorie bilden, ist unter der Last des Kreuzes niedergesunken, liegt auf den Knieen und stützt sich mit den Händen. Auf seinem Nacken und Rücken liegt das Kreuz, dessen rechter Arm und dessen Stammende den Boden berühren. Der Erlöser trägt den grauen Rock und schwitzt an Haupt, Händen und Füssen blutigen Schweiss. Zwei Schriftrollen füllen die leeren Stellen des Blattes, die eine links über dem Kopfe des Kreuzes enthält die Worte: **O her̃ ıhū xp̄e in diner můde vn̄ / ſchwărem fallen. Hebe mich / vff vō minē ſunden allen.** Die zweite Schriftrolle rechts oberhalb des Kreuzstammes hat die Worte: **O herr djnē ſchwärē laſt Den du willig / getragen haſt Do du ſchwär würd mit be / laden Hilff allen menſchen mit deinen / gnaden das ſi ir lydē gedultig tragen.**

Die Zeichnung ist correct, das Gesicht Jesu ist etwas alt dargestellt. Das Gewand und das Kreuz sind sorgfältig schraffirt. Der Schnitt ist scharf, der Druck

schwarz und genau und mit dem Reiber bewirkt. Glorie, Holz und vorn der Grund sind gelb, die Strahlen des Hauptes und die Einfassung der zweiten Schriftrolle glänzend saftroth, Haar und Bart dunkelbraun, Rock bräunlich grau, Ebene spahngrün, Blutschweiss bräunlich roth, Luft von oben nach unten verlaufend durch einen schmalen blassbraunen Strich angedeutet.

H. 4 Z. 8 L. B. 6 Z. 11 L.

2. Die Berufung der Sünder.

Christus mit gelber Glorie, rothen Strahlen, langen braunen Haaren und Bart, am ganzen Körper mit Blutstropfen bedeckt, bis auf den Schurz um die Hüften, dessen Zipfel nach rückwärts flattern, unbekleidet, steht rechts und ist zugleich mit dem Kreuze, das die Inschrift *IH NI* hat, an eine Säule gebunden. Das Kreuz ist hinter Christo in der halben Höhe des Leibes Christi an die Säule gelehnt. In der linken Hand hält Jesus eine Ruthe und in der rechten einen Strick, an welchem er einen Mann zu sich heran zu ziehen sucht. An die Glorie Jesu lehnt sich eine Schriftrolle mit folgenden Worten: **Sun gib mir din hercz / den ich lieb hab · Dem / läß ich sträff nit ab.** Links steht der angezogene Mann mit Tonsur oder kahlem Scheitel, schon etwas bejahrt, ohne Bart und unbekleidet bis auf einen grauen Schurz um die Lenden. Er hat um seine Hüften einen Strick geschlungen, an welchem ihn der Heiland zu sich zieht. Mit beiden Händen hält er Jesu ein Herz entgegen, an welches sich eine Schriftrolle als Antwort auf Jesu Rede anschliesst folgenden Inhalts: **O herr das will ich, das / beger ich darumbe / so soltu ziehē mich.** Zwischen beiden Figuren unter dem Stricke steht ein kleiner Teufel mit zwei Bockshörnern und einem Gesicht wie ein Fleischerhund; seine Hände endigen in Krallen, seine Füsse haben einen gespaltenen Huf, das Rückgrat läuft in einen behaarten Schwanz aus, die Schenkel sind dünn und behaart. Er hält in der linken Hand eine Ruthe, mit welcher er dem Manne droht, in der rechten aber einen Beutel. Ein anderer Beutel hängt ihm an einem Bande, das um den Hals geht, auf dem Rücken. Hinter dem Manne ist am Rande des Bildes ein dürrer Stamm mit dürren Zweigen, an deren einem das Wappen von Ulm hängt, sichtbar.

Hinter der Säule, an welche Jesus gebunden ist, erscheint oben ein fliegender Engel, welcher eine Tafel mit folgenden Worten hält: **Gedenck der / letstē zÿt so / sündest du / nÿmmer.**

Die Zeichnung ist correct, ohne ansprechend zu sein, der Schnitt ist scharf und fein, der Druck — Reiberdruck — ist genau, aber in den starken Strichen und Flächen etwas intermittirend.

Das Colorit ist lebhaft und ziemlich sorgfältig. Die obere Inschrift, die Glorie

und der Schurz Jesu, das Kleid des Engels und der Teufel sind gelb. Der Rand der beiden Schriftrollen, die Glorie, die Flügel des Engels, die Beutel des Teufels, die Astlöcher des Stammes sind schön saftroth, die Säule und der Stamm sind blass rosa, die Fleischpartien blass zinnoberroth, der Fussboden spahngrün und die Luft ist oben mit einem sich nach unten verlaufenden Streifen angedeutet. Das Wappen giebt Ulm als die Heimath, die Form der Glorie aber sowie die Schraffirung der Falten das Ende des XV. Jahrhunderts als die Entstehungszeit des Bildes an. Auf dem ersten Blatte erscheint der untere Theil eines kleinen Ochsenkopfes als Theil des Wasserzeichens.



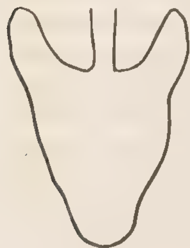
H. 4 Z. 9 L. B. 6 Z. 9 L.

No. 218.

Das heilige Herz mit grosser Wunde.

(Um 1490.)

Ein Engel mit gehobenen Flügeln und ausgebreiteten Händen hält ein Tuch, auf welchem das heilige Herz dargestellt ist. Das Herz hat eine Wunde, welche sich an seiner breitesten Stelle querüber zieht und fast beide Seiten berührt. Die Wunde dehnt sich bogenförmig nach oben und unten aus, hat in der Mitte eine Höhe, welche der Hälfte ihrer Breite ziemlich entspricht, nämlich 16 L. zu 36 L. und ist mit zwei Linien eingefasst. Das Herz ist rosenroth und die Wunde glänzend carmoisinroth. Das Tuch ist weissgrau. Der Engel, welcher das Tuch hält, hat sein volles rundes Gesicht etwas vorgebeugt und nach rechts gekehrt; sein volles Haar ist braun und fällt bis auf die Schultern herab. Sein Kleid, dessen Falten am Halse durch ein Band zusammengehalten werden, ist blass grünlich. Die Flügel sind inwendig carmoisinroth, auswendig graugrün. Die Zeichnung ist tadellos und in den Falten etwas schraffirt, die Linien sind kräftig. Der Druck ist in schwarzer Farbe scharf und, wie es scheint, mit der Presse ausgeführt. Eine Einfassung ist nicht vorhanden. Das Colorit hält die Contouren streng ein. Das Gesicht des Engels, die Flügeldecken und die Falten des Tuches sind mit Farben entsprechend schattirt. Das Wasserzeichen ist ein Ochsenkopf mit kurzen dicken Hörnern, zwischen denen eine mit der Höhe der Hörner abgebrochene Stange aufsteigt. Das Papier ist stark und gut geleimt.



Die Bestimmung der Zeit und des Ortes, wann und wo das Bild entstanden ist, erscheint darum schwierig, weil das Costüm wenig Anhalt gewährt und das Colorit

nicht mannigfaltig ist. Doch macht die sorgfältige Behandlung der Flügel, die Form des Kleides um den Hals, die sorgfältige Ausmalung des Gesichts einen Eindruck, der uns veranlasst, das Bild ins letzte Viertel des XV. Jahrhunderts zu verweisen. Die zweite Frage wollen wir negativ nur dahin beantworten, dass das Colorit auf Schwaben nicht zu deuten scheint.

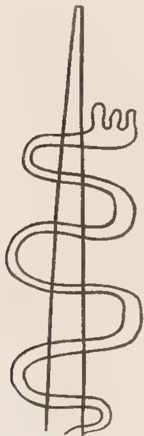
Höhe vom Kopfe des Engels bis zum untern Rande des Tuches 5 Z. 1 L.

No. 219.

Ein Veronicabild auf einem gelben Grunde.

(Um 1490.) Vergl. No. 138, 169 und 200.

Auf einem weissen Tuche, welches oben in jeder Ecke von einem Nagel gehalten wird, sieht man einen Christuskopf mit reichgelockten langen Haaren, welche zur Seite bis unter die Stelle des Kinnbartes herabhängen. Ein starker Bart, der unter dem Haupthaare hervorquellend mit einzelnen Haaren bis auf die Backen des Gesichtes reicht, die Oberlippe jedoch nur schwach bedeckt, das Kinn dagegen dicht umgiebt, schliesst sich in zwei kurzen kräftigen Spitzen unter dem Kinne. Die Augenbrauen sind stark, die Stirn, die Seiten neben den Augen und die Stelle von beiden Nasenflügeln seitabwärts sind zwar nicht ohne Falten, allein das Gesicht ist kräftig und von gesunder Farbe, die besonders durch die lebhaften purpurrothen Lippen ausgedrückt ist. Aber das Gesicht ist dennoch entstellt durch die Entzündung und die Brauen der Augen, sowie durch die dunkelvioletten Blutstropfen, welche aus den Wunden des Hauptes fliessen, die der scharfzackige Dornenkranz verursacht hat. Zwei umeinander gewundene Dornenreiser bilden die Dornenkrone. Der hochgelbe Grund, auf welchem das Tuch befestigt ist, wird von einer schwarzen Linie umgeben, an welche sich noch ein tief carmoisinrother glänzender Rand anschliesst.



Die Zeichnung ist sehr sorgfältig; die Falten des Tuches sind nicht ohne einige starke Knicke, werden aber doch durch Schraffirung weich. Der Kopf, namentlich die Haare, der Bart und die Dornenkrone sind sehr sorgfältig gezeichnet. Das Colorit ist ebenfalls sorgfältig. Die Haare und der Bart sind tiefbraun und hin und wieder dunkler schattirt. Das Gesicht ist mit Zinnober angelegt, und angemessen durch Lichter und Schatten erhöht und vertieft. Der Schnitt ist scharf und genau, der Druck in schwarzer Farbe, wie es scheint, mit der Presse kräftig ausgeführt.

Das Papier zeigt als Wasserzeichen eine spitz zulaufende Stange, um welche sich eine Schlange windet.

Die Form der Dornenkrone, die sorgfältige Schattirung durch Farben und die möglichst genaue Ausarbeitung im Einzelnen sprechen für eine spätere Zeit und zwar für das Ende des XV. Jahrhunderts. Das Colorit, das lebhafte Gelb des Grundes, das lebhafte Roth des Randes, das Dunkelbraun der Haare und das klare Spahngrün der Dornenkrone bekunden Augsburg oder Ulm als Ort der Entstehung des Blattes. Mit der Einfassungslinie ohne den gemalten Rand beträgt die Höhe 5 Z. 2 L., die Breite 4 Z. 6 L.

No. 220.

Das Christuskind Rosen brechend.

(Um 1490.)

Das Christuskind sitzt auf einem Kissen im Grünen, hält in der linken Hand einen Rosenzweig und bricht von dem links neben ihm wurzelnden Rosenstocke einen anderen kleineren Zweig ab. Die Rosen sind fünfblättrig. Vom Rosenstocke geht ein Schriftband aus, auf welchem „Jhesus" steht, zwischen Jesu Haupt und dem von demselben gehaltenen Zweige schwebt ein Schriftband in der Luft mit dem Worte: Christ / us.

Um das Haupt Jesu, dessen volles Haar bis auf die Schultern fällt, sehen wir eine Strahlenglorie ohne Rand. Vom Scheitel und von den Seiten des Hauptes gehen drei zusammengesetzte Strahlen aus, welche, wenn ein Rand um die Glorie wäre, das Kreuz bilden würden. Sie bestehen aus einem geraden sich rhombisch schliessenden Strahle, welcher an jeder Seite einen oben excentrisch in einen Haken auslaufenden Strahl hat. Die Kleidung Jesu besteht aus einem weiten langen Rocke, der vor der Brust eine weite Falte und weite an der Handwurzel aufgeschlagene Aermel hat. Die Falten sind scharf geknickt und haben Schraffirung. Die Füsse sind unbekleidet. Das Kissen, worauf Jesus sitzt, ist ebenfalls schraffirt und hat eine Quaste an der sichtbaren Ecke. Die Ebene, auf welcher Jesus sich befindet, ist mit Gras und Blumen besetzt, aber durchaus grün gefärbt, welches im Vordergrunde in Gelb übergeht.

Die Zeichnung ist gut, wenn auch etwas handwerksmässig, der Schnitt ist scharf, der Druck, der mit dem Reiber bewirkt ist, erscheint ebenfalls scharf und in schwarzer Farbe. Die eckige scharfe Zeichnung, der scharfe Schnitt, die Färbung, ein lebhaftes glänzendes Saftroth, lebhaftes Gelb und kräftiges Grün, weisen uns auf Schwaben, und die Form der Strahlenglorie auf das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts. Ein Wasserzeichen ist nicht bemerkbar, das Papier ist aber das in Schwaben während des XV. Jahrhunderts gebräuchliche.

H. 4 Z. B. 4 Z. 6 L.

No. 221.

Das nackende Christuskind trägt das Kreuz.

(Um 1490.)

Ein nackendes Kind mit goldener Glorie, die aber schon stark oxydirt ist, trägt ein Antoniuskreuz nach rechts, während es den Kopf nach links wendet. Der Fussboden ist eine grasreiche Wiese. Darunter steht in zwei Zeilen: **minen tagen // hat doz swere krucz getragen.** Diese Unterschrift ist, wie leicht ersichtlich, unvollständig. Genauere Betrachtung des Blättchen zeigt, dass die linke Ecke vom Rande bis zu **minen** und bis zu — **oz** restaurirt ist. Es fehlt also der Anfang der ersten und zweiten Zeile des Originals, die zweite Zeile hat man durch **d** ergänzt. Eine Querlinie scheidet beide Zeilen. Der Rand besteht aus einer schwarzgedruckten Linie, die von einem zinnoberrothen Streifen eingefasst ist. Die Zeichnung ist correct, der Ausdruck des Gesichts zeigt Befriedigung. Das Kreuz ist schraffirt und mit Linien schattirt; die Linien sind kräftig, aber nicht übermässig stark. Die Druckfarbe ist schwarz. Das Colorit ist sorgfältig. Das Kreuz ist gelb, das Incarnat blass zinnoberroth, die Wiese spahngrün. Die Arbeit ist oberdeutsch und die Zeit der Anfertigung des Bildes dürfte gegen den Schluss des letzten Viertel des XV. Jahrhunderts fallen. Das Wasserzeichen fehlt.

H. 2 Z. 10 L. B. 2 Z. 5 L.

No. 222.

Ein Christuskopf mit Strahlenglorie und Arabesken im Glorienkreuze.

(Um 1490.)

Dieser Christuskopf hat manches Eigenthümliche und scheinbar Alterthümliche, so dass er unwillkürlich die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der Kopf ist, wie es scheint, mit einer Kappe oder mit einem Tuche bedeckt, welches der Form des Gesichtes folgend unter dem Kinn sich einwärts und über die Schulter auswärts biegt und abfällt. Ueber demselben, die nackte Stirn berührend, befindet sich eine aus zwei mit scharfen Stacheln besetzten Ranken gebildete Dornenkrone, wie wir sie seit Martin Schön finden. Das Haupt ist von Strahlen umgeben, welche gleichmässig excentrisch nach dem Rande auslaufen, aber 1 Linie weit von demselben entfernt abbrechen und ihn demnach nicht berühren. Das Glorienkreuz hat sanft ausgeschweifte Arme, die mit den Strahlen gleiche Länge, eine Einfassung und





auf ihrer Fläche eine Arabeske als Verzierung haben. Ein um den Hals eng anschliessendes Kleid bedeckt die Brust. Der mit Linien umsäumte Streifen, welcher das Kleid um den Hals einfasst, und an den sich in der Mitte ein über die Brust herablaufender Streifen gleicher Art anschliesst, ist mit Charakteren besetzt, ähnlich denen, die in den Nürnberger Taufbecken aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts sich finden. Die hier befindlichen Charaktere, obwohl zum Theil einzeln deutbar, sind demnach wohl nur Nachahmungen missverstandener Inschriften oder an sich sinnlose Formen, welche an Inschriften auf Kleidern erinnern sollen, wie z. B. etwa an die kufische Inschrift auf dem deutschen Krönungsmantel zu Palermo vom Jahre 1133, vergl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission II, 126 und Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, S. 251. Streifen mit ähnlichen Charakteren finden sich an Kleidern auf Bildern in Koberger's deutscher Bibel I, fol. XXII^{b}, und CCXVI, die bekanntlich mit den Bildern der kölner Bibel von 1480 übereinstimmen. Wir haben diesen Typus des Christuskopfes nirgends wieder gefunden. Wegen der mageren strengen Gestalt glaubt man einen alterthümlichen byzantinischen Typus vor sich zu haben, allein weder in orientalischen noch occidentalischen Bildern Christi finden wir dieses Motiv. Eine starke Linie fasst das Bild ein. Die Zeichnung ist steif, der Druck mit schwarzer Tinte ist so kräftig, dass er meist durchs Papier gedrungen ist; er scheint mit der Presse bewirkt. Die Glorie und der Streifen am Kleide sind blassbraun, alles Uebrige ist farblos.

Die Strahlenglorie, die Arabesken im Kreuze und die sehr ausgebildete Dornenkrone weisen auf eine spätere Zeit, deshalb setzen wir das Bild nicht höher als in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts. Vielleicht gehört es sogar in den Anfang des XVI. Jahrhunderts.

H. 9 Z. 5 L. B. 6 Z. 6 L.

No. 223.

Das Martyrium des St. Erasmus.

(Um 1490.)

Ueber das Leben des St. Erasmus, eines der XIV Nothhelfer, S. No. 110, s. 183, haben wir eine doppelte Sage, aber in beiden entzieht sich derselbe der historischen Forschung, ähnlich wie St. Agnes. Nach der einen Sage war St. Erasmus anfangs Bischof von Antiochien. Er lebte anfangs in Syrien und dann, von den Engeln nach Italien versetzt, auch im Occidente. Während der durch Diocletian im Jahre 302 veranlassten Verfolgung erlitt er alle denkbaren Martern, blieb aber immer unbeschädigt, führte durch seine Lehre, seine Standhaftigkeit, seine wunderbare Erhaltung viele

Menschen zum Christenthume und ward endlich auf sein Gebet mit einem ruhigen Tode begnadigt.[169])

Eine andere Sage, die zur gewöhnlichen bildlichen Darstellung des St. Erasmus Veranlassung gegeben hat, berichtet, dass St. Erasmus Bischof in Formia, jetzt Mola di Gaeta zwischen Rom und Neapel, gewesen, und unter Diocletian und Maximinian auf die Art hingerichtet worden sei, dass man ihm die Eingeweide aus dem Leibe gewunden habe. Vielleicht verfiel man auf diese Art der Darstellung seines Todes, weil der Sage nach alle anderen Strafmittel ihm nichts anhaben konnten. Gewöhnlich wird St. Erasmus als Heiliger dargestellt, der die Winde als sein Attribut meistens in der rechten Hand hat. Die Darstellung der Hinrichtung selbst ist ein so grässlicher Gegenstand, dass sich die Kunst mit Recht von ihm abgewendet hat. Mrs. JAMESON, eine Dame, welche von den Darstellungen der Heiligen eine so genaue Kenntniss wie wenige Andere hat, kennt nur eine Darstellung des Martyriums St. Erasmus' die von NICOLAS POUSSIN, welche auf Befehl Urban's VIII. über dem Altare St. Erasmus' in der St. Peterskirche zu Rom in Mosaic ausgeführt ist. Unser Bild, welches ebenfalls die Hinrichtung St. Erasmus' darstellt, darf daher für eine artistische Seltenheit gelten, von dessen Verfertiger man freilich auch sagen kann, was Sir EDMUND HEAD von NICOL. POUSSIN sagt: *the artist does not seem to feel the limits which separate the horrible from the pathetic.*

Der Inhalt unsers Bildes ist folgender: dem heiligen Erasmus werden vor dem Kaiser Diocletian, vor zwei weltlichen und zwei geistlichen Beamten, die Gedärme aus dem Leibe gewunden, während er noch lebt. Im Vordergrunde ist die Winde, womit die Eingeweide aufgewunden werden. Die Ständer derselben sind auf einer breiten Pfoste aufgerichtet. Auf derselben liegt Erasmus. Sein Haupt ist mit einer Glorie und seine Lenden sind mit einem Tuche umgeben. Die Füsse und Arme desselben sind mit Stricken gebunden, welche durch die Pfoste durchgezogen sind. Sein Leib ist vom Brustkasten abwärts aufgeschnitten, und die Gedärme, welche ein daneben knieender Mann sorgfältig mit dem Messer von der Verbindungshaut trennt, werden auf die Welle der Winde gewunden, die ganz denen gleicht, mit welchen Wasser oder feste Körper aus der Erde emporgewunden werden. Zwei Männer, von denen der eine den andern zur Langsamkeit auffordert, drehen die Winde. Sie ist vor dem Kaiser Diocletian aufgestellt, welcher durch Scepter und Krone als Kaiser kenntlich auf einem Lehnstuhle sitzt. Rechts neben ihm steht ein Mann, dessen Kleidung, ein Pfaffenkäppchen, ein Mantel über einem langen Leibrocke, ein breiter, über die Schultern herabfallender, auf der Brust geschlossener Pilgerkragen und ein um den Hals geschlungenes Tuch, Humerale[170]), offenbar

169) Siehe Sumerteil der heyligen leben, Augsburg, 1472, Bl. 46^{b}. Acta SS. 3. Juni.

170) OTTE, Kirchliche Kunst-Archäologie, S. 265.

einen Geistlichen, also hier einen römischen Priester, andeutet. Dieser Priester will anscheinend den Kaiser zu grösserer Grausamkeit anreizen. Der Kaiser scheint mit seiner Handbewegung auf einen Mann zu deuten, der durch ein Papier in seiner Rechten und durch seine Kleidung als weltlicher Richter angedeutet wird.

Zwischen ihm und dem Kaiser steht ein Mann, der durch seine Kleidung sich als Geistlichen, das heisst hier als heidnischen Priester, zu erkennen giebt. Er hat das Ansehen, als ob er dem Richter noch Rathschläge ertheilte, ehe derselbe zum Kaiser geht. Hinter dem erstgenannten Priester rechts steht endlich auch noch ein Weltlicher, welcher dem Priester zuzusprechen scheint. Die Wand des Richthauses bildet den Hintergrund des Bildes; an derselben erscheint, von den Heiden ungesehen, Jesus, der Weltenrichter, als Zeuge des Märtyrerthums, welches er einst belohnen wird. Das Bild ist im Ganzen gut gehalten, doch sind die Seiten und der untere Theil beschnitten.

Die Zeichnung ist correct und lebensvoll, die Gruppirung künstlerisch, der Ausdruck in den Gesichtern wahr, die Beziehung der Figuren dramatisch. Der Schnitt ist scharf, die Schatten durch Schraffirung leicht angedeutet. Der Druck ist schwarz und mit der Presse bewirkt. Das Colorit ist ziemlich sorgfältig und sehr farbenreich, insbesondere ist violette, zinnoberrothe und carmoisinrothe Farbe sehr häufig angewendet. Dies giebt in Verbindung mit Gelb und Schiefergrau, beides ziemlich hell, ein sehr buntes Gemälde.



Das Wasserzeichen des kräftigen Papieres ist eine Lilie. Die Kleidung der auf dem Bilde vorkommenden Personen, die Form des Pfaffenkäppchens, welche den Mützen auf dem Stammbaume der Dominicaner von 1473 (No. 181) gleichkommt, die geschnürten Jacken der Henker, welche sich auf dem Kalender von 1478 (No. 190 unserer Sammlung) wiederfinden, der Reichthum der Composition, welche im Gegensatze zum Martyrium des St. Johannes auffällt, zeugen für eine spätere Zeit, etwa für das Ende des XV. Jahrhunderts. Das eigenthümlich farbenreiche, sorgfältige Colorit hat keine Aehnlichkeit mit uns bekannten deutschen Blättern. Wir glauben daher auch mit Rücksicht auf die Lilie im Wasserzeichen, dass wir ein französisches Blatt vor uns haben.

Jetziges Maass des Bildes: H. 10 Z. 8 L. B. 7 Z. 10 L.

No. 224.

Gott-Vater segnend auf dem Erdenkreise.

(Um 1490.)

Gott-Vater, mit der Glorie um das weisse Haupt, hebt die Rechte segnend, indem er den Goldfinger und kleinen Finger einbiegt, und hält auf der Linken den Reichsapfel. Er ist mit einem röthlichen Unterkleide und mit einem weiten grünen Mantel bekleidet. Der Mantel besteht aus reich gemustertem (damascirtem) Stoffe, hat einen breiten Besatz und ist mit einer grossen kunstreichen Broche unter dem Halse zusammengehalten. Unter dem rechten Arme ist der untere Theil des Mantels emporgehoben und mit dem über dem Arme befindlichen durch eine kleine Spange verbunden. Der Reichsapfel ist mit einem wagrechten und senkrechten Bande umgeben und trägt auf der obern Mitte ein grosses rothes Kreuz, welches an den Enden der Arme und an der Verbindung derselben je eine grüne Rose hat. Die Füsse sind unbekleidet. An der rechten Hand zieht sich von der Hüfte bis über das Haupt ein leeres Schriftband. Das Bild ist mit einfacher Linie eingefasst.

H. 3 Z. 8 L. B. 2 Z. $3\frac{1}{2}$ L.

Unter dem Bilde steht das Wort adler in grosser Mönchsschrift. Die Buchstaben bestehen aus schwarzen rauhen Contouren mit rother Zinnoberfüllung. Die Buchstaben ad und die Buchstaben ler berühren einander, doch ist der untere Theil der Schrift abgeschnitten. Die Breite des Wortes beträgt 5 Z. 8 L., die Höhe des l, des grössten Buchstaben im Worte, 3 Z. 1 L. Der Schnitt und der Druck des Wortes adler stimmt nicht mit dem Schnitte und Drucke des über ihm stehenden Bildes. Während das Bild scharf, sicher und fein geschnitten ist, sind die Linien der Buchstaben rauh und unsicher gezogen und flach wie mit der Presse gedruckt. Das Wort ist jedenfalls nur um eines besonderen Zweckes willen unter dieses Exemplar des Bildes gesetzt. Denn wir haben noch ein Exemplar des Bildes ohne Colorit, auf einem kleinen Blatte, welchem dieses Wort fehlt.

Das Alter des Bildes lässt sich schwer bestimmen. Da indess die Glorie noch das Kreuz mit dem schwarzen Keile zeigt, der Mantel aber schon die kunstvolle und schmuckreiche Broche hat, endlich auch die Haken in den Falten sich schon finden, die Schraffirung aber noch fehlt, so könnte das Bild wohl aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts stammen. Das Colorit überschreitet fast allenthalben die Contouren, ist also nicht sorgfältig. Das einfache Grün und Gelb lässt nicht errathen, wo dasselbe colorirt ist. Nach Schwaben wird es kaum gehören, weil dort Gott-Vater mit einem rothen Mantel dargestellt wird. Vielleicht deutet der reiche

Stoff, den wir an oberdeutschen Bildern nicht finden (denn da ist der Stoff glatt und nur durch Besatz verziert), auf niederländischen Ursprung, wo der Reichthum an kostbaren Stoffen damals gross war.



Das Papier des grossen Blattes mit der Schrift hat filzgepresste Textur und kein Wasserzeichen, das kleine Blatt hat einen Ochsenkopf. Beide Blätter sind nicht von demselben Papier, denn die Linien haben nicht gleiche Weite. Das Papier beider Blätter ist weich und schlecht geleimt.

No. 225.

Die Waffen Christi auf lasurblauem Grunde.

(Um 1490.)

Auf einer Platte steht die Grabkiste Jesu. An der Vorderseite derselben links angelehnt liegt eine blanke Rolle (die 30 Silberlinge), neben derselben der Mantel faltig hingeworfen und auf demselben drei Würfel. An der Mitte der Vorderseite der Kiste ist das Schweisstuch der Veronica aufgehängt. Auf demselben sieht man das Haupt Jesu mit der Dornenkrone und oben und an den Seiten goldene lilienartige Ansätze (die Kreuzesarme in der Glorie). Ueber die Oeffnung der Grabkiste von einer Langseite zur andern liegen links der Hammer und die zusammengeschlagenen Grabtücher, rechts der Bohrer. In der Mitte auf der hintern Langseite steht ein grosses goldenes Herz und über demselben erhebt sich Jesus am Kreuze, mit Glorie, Dornenkrone und nach beiden Seiten flatterndem Lendenschurze. Der Körper Jesu ist auffallend gedrungen und fleischig. Ueber dem Haupte Jesu steht in lateinischer Antiqua I И R I mit verkehrtem N auf einem Spruchbande.

An dem Kreuze lehnt links die Stange mit dem Schwamme, neben derselben hängt am Kreuzesarme die Ruthe. Unter derselben in der Luft steht das Haupt Pilati mit rother Mütze, deren aufgeschlagene Krempe grün gefüttert ist. Darunter die Salbenbüchse. Auf dieser Seite neben der Grabkiste steht noch die Säule mit dem Stricke umwunden, an welche Christus gebunden war, und auf derselben steht der Hahn. Rechts hängt am Kreuzesarme die Geissel und neben derselben lehnt die Lanze des Longinus. Ohngefähr in der halben Höhe derselben kreuzen sich mit ihr die drei Stäbe, durch welche die Dornenkrone auf Jesu Haupt gedrückt wurde. Die Dornenkrone selbst ist in die gekreuzten Stäbe und Lanze so geflochten, dass sie in der Luft erhalten wird. Endlich ist noch auf dieser Seite eine Hand, die, wie es scheint, ein Büschel Haare hält. Die Zeichnung, besonders

die des Hahnes und des Veronicatuches, ist sehr sorgfältig, der Mantel und die flatternden Zipfel des Schurzes sind in den Falten etwas steif, der Schnitt ist sorgfältig. Der Grund, auf welchem Alles ruht, ist lasurblau, aber etwas oxydirt. Die Ruthe, die Dornenkrone und der Fussboden sind lebhaft spahngrün. Die Grabkiste, die Mütze und der Aermel der Hand sind roth in verschiedenen Abstufungen. Die Säule gelblich und röthlich und ebenso wie die Grabkiste als Marmor dargestellt. Ein Rand, bestehend aus goldener und zinnoberrother Leiste, umgiebt das Ganze. Innerhalb dieses Randes ist noch auf dem blauen Grunde eine Verzierung von Bleiweiss angebracht, welches aus zwei in den Ecken sich kreuzenden Parallellinien und einer Reihe kleiner Bogen besteht, welche sich mit ihrer Rundung an die innere Linie lehnen und mit ihren Schenkeln als Zacken in den blauen Grund hinausragen. Wo die Figuren in diese Verzierung hineinragen, wird sie durch dieselben unterbrochen.

Die Arbeit ist höchst wahrscheinlich niederrheinisch, was durch den zierlichen Schnitt, durch das sorgfältige Colorit und insbesondere auch durch die fleischige Gestalt bezeichnet wird. Die Schrift mit der Rückseite: Sinn am Samstage nach viti tage 14 fl. tutt 4 lb. 4 ſs. ist freilich oberdeutsch. Sie stammt aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Dies bestätigt auch die auf der Rückseite befindliche Schrift in der Form des XV. Jahrhunderts, namentlich auch die Ziffer 4 in Form einer Schlinge. Ein Wasserzeichen ist im Papier nicht sichtbar.

H. 6 Z. B. 4 Z. 6 L. mit dem Zinnoberrande.

No. 226.

St. Brigitta.

(Um 1490.) Vergl. No. 71 und No. 193.

St. Brigitta schreibt an ihrem Pulte auf einen breiten Streifen, der auf einem aufgeschlagenen Buche liegt und über die Rückseite des Pultes herabhängt. Ein Engel steht hinter der Heiligen auf dem Sitze, der zum Pulte gehört, und scheint ihr die „*Revelationes*“ einzugeben, die sie schreiben soll. Rechts neben dem Pulte steckt der Pilgerstab aufrecht und fest im Boden. Auf demselben ist der Pilgerhut, unter dem Hute, von einem Haken des Pilgerstabes fest gehalten, die Pilgertasche, und unter derselben, etwa in der Mitte des Stabes, die Krone, durch welche der Stab herabläuft, ohne dass man sieht, wie sie befestigt ist. Auf dem Boden steht zum Theil an das Pult, zum Theil an den Stab gelehnt ein Wappenschild, mit einem rechts anspringenden gelben Löwen im blassblauen Felde, das Wappen Schwedens. Ueber dem Schilde sieht man eine aufrechtstehende Schlinge,

deren Enden sich an die oberen Ecken des Schildes anschliessen, wodurch sie zur Handhabe des Schildes wird. Der Boden ist getäfelt. Ueber dem Haupte St. Brigittens schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube auf einem Strahlengrunde. Diese Erscheinung ist von einem viereckigen Rahmen umgeben, dessen Seiten hinter dem Pulte sich verlaufen. Ausserhalb dieses Rahmen im obern Drittel des Bildes stehen auf Wolkengrunde links in ganzer Figur Gott-Vater, welcher den Leichnam des Heilandes, wie er vom Kreuze genommen ist, mit den Wunden an Händen und Füssen und mit dem Schurze um die Lenden in beiden Händen vor sich hält. Der Leichnam Jesu ist steif, stützt sich mit den an einander geschlossenen Füssen auf die Wolken und lehnt sich mit dem etwas rechts geneigten Kopfe an die rechte Brust Gott-Vaters. Unter ihnen ist ein Schriftband mit den genau copirten, aber aus unverständlichen Worten: **. huut . der :· . goude .** Rechts ausserhalb des Rahmens steht ebenfalls in ganzer Figur auf Wolken die Jungfrau Maria mit dem nackten Christuskinde auf dem rechten Arme und die Krone auf dem Haupte.

Unter dem Bilde ist der Raum durch einen Querstrich in einen schmalen oberen und einen breiten unteren Platz abgetheilt. Der obere Raum enthält in kleiner gothischer Schrift die Worte: **S birgitta** (sic)**. princesse... vāde . ryke . nericia.** Im unteren Raume steht in grösserer gothischer Schrift: *** Maria * . . . * sterre *** Diese Unterschrift wird senkrecht an der Stelle, wo wir die Punkte gegeben haben, durch einen Schild getrennt, welcher vom unteren Rande des Bildes bis zur untern Einfassung desselben herabreicht. Der Schild ist durch einen senkrecht in der Mitte herabreichenden blauen Streifen getheilt. Die Seitentheile enthalten auf gelbem Grunde je eine senkrechte Reihe von drei sechseckigen Sternen. Dieses Wappen und die Unterschrift **Maria sterre** gehören wahrscheinlich einer Stadt oder einem Kloster an, wo das Bild erschienen sein mag. Das Bild ist durch eine Doppellinie eingefasst, welche oben statt der geraden Linie einen Bogen bildet. Um jedoch auch oben einen viereckigen Abschluss zu erzielen, sind auf der Aussenseite des Bogens Dreiecke aufgesetzt, deren concave Grundfläche von der äussern Linie des flachen Bogens gebildet wird. Den Inhalt der Dreiecke bilden drei Blätter, deren Spitzen in die Ecken des Dreieckes auslaufen, und deren Enden sich in der Mitte in einem Punkte vereinigen. Die Gestalt dieses Dreiblattes ist dieselbe wie die in den Bogen der lateinischen *Biblia Pauperum.*

Unser Bild ist sehr sauber gezeichnet und sehr sorgfältig schattirt, selbst der Grund hinter dem Haupte der St. Brigitta und unter dem Schriftbande ist durch Querlinien vertieft, um das Bild zu heben. Aber die Zeichnung geht auch fast ins Kleinliche über, weil die Wolken, auf denen Gott-Vater und die Jungfrau stehen, auf beiden Seiten in eine Spitze ausgehen, die einer Flammenspitze nicht

unähnlich ist. Der Schnitt ist scharf und der Druck in schwarzer Farbe gut gelungen. Das Colorit ist durchaus blass und nicht vollständig durchgeführt. Blassroth ist der Mantel Gott-Vaters und der der St. Brigitta, zinnoberroth ist der Mantel der Maria, der Hut, die Pilgertasche und der Fussboden links, blass ockergelb sind die Glorien Gott-Vaters, Maria's, der Rand an der Glorie der St. Brigitta, die goldenen Bänder und Platten auf dem Kopftuche der St. Brigitta, der Strahlengrund des heiligen Geistes, die Haare des Engels, das Schreibpult, die Krone, der Löwe im Schilde, die Sterne und die Unterlage der Schrift, blassblau endlich sind die Wolken, das Innere der Glorie St. Brigittens, der Schild Schwedens und der Streifen im Schilde zwischen **Maria sterre.** Dieses matte Colorit sticht auffallend ab gegen das in Oberdeutschland, selbst in Baiern und Mansee gewöhnliche. Die abweichenden Formen der Wolken, sowie insbesondere die Strahlen um das Haupt Christi statt der Glorie, sodann der strahlende Grund, auf welchem der heilige Geist erscheint, sprechen für eine spätere Zeit der Anfertigung. Dagegen mahnt die Form der beiden Schilde, welche unten bei ganz geraden Seiten einen ziemlich kreisrunden Abschnitt haben, das Alter des Bildes nicht zu spät zu setzen. Wir glauben daher der Wahrheit nahe zu kommen, wenn wir das Bild in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts versetzen. Die Unterschrift zeigt, dass wir einen niederländischen Schnitt vor uns haben. Es ist aber bis auf weiteres nicht möglich, den Ort des Ursprungs näher zu bezeichnen. Das Papier hat kein Wasserzeichen.

H. 3 Z. 11 L. B. 2 Z. $10\frac{1}{2}$ L.

No. 227.

Das heilige Herz.

(Um 1480—1490.)

Ein Engel mit gehobenen Flügeln hält mit beiden Händen ein Tuch vor sich ausgebreitet empor, auf welchem das Herz Jesu mit einer Stichwunde dargestellt ist. Die Wunde ist ausgeschnitten, wie in der Darstellung desselben Gegenstandes, welche sich auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindet.[171]) Aus der Wunde fliesst Blut in einen Becher, welcher auf dem Boden steht. Zwei Linien bilden die Einfassung des Bildes, zwischen beiden Linien derselben steht ringsum und zwar links: . **O du susser ihesu** . oben: . **crist wie ser dir** . rechts: . **dein hercz durch** . unten: . **stochen ist** ⌐. Die Zeichnung ist gut, die Falten im Gewande des Engels und im Tuche sind schraffirt, ebenso auch das Herz und der Fussboden. Die Haare des Engels sind geflochten. Das Colorit ist lebhaft und innerhalb der

171) Bartsch, die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien No. 2498.

Contouren gehalten. Das Herz und der Becher sind von feinem Golde, die Flügel des Engels sind innen zinnoberroth, auswendig grün. Der Fussboden ist grün und die Luft mineralblau, die Einfassung ist matt ockergelb. Der Druck ist auf Pergament in kräftiger schwarzer Farbe ausgeführt. Die Schreibung und Sprache der Inschrift sind oberdeutsch. Die Schraffirung der Falten sowie die Färbung der Luft sprechen für die spätere Zeit, wogegen die geflochtenen Haare des Engels vielleicht noch auf die Zeit von 1470—1480 hinweisen.

Auf dem oberen Rande und an der rechten Seite steht in deutscher Cursivschrift des XVI. Jahrhunderts folgender Satz in folgenden Zeilen abgetheilt: **Zw gleicher weyß alß disses Hercz durch / stochn ist mit dem sper also sol** (sic) **wir auch durch / stechen vnser Hercz mit der libe Gottes.**

H. 2 Z. 7½ L. B. 2 Z. 2 L.

No. 228.

St. Anna mit dem Christuskinde auf dem rechten und mit der Jungfrau Maria auf dem linken Arme.

(Um 1494.)

Die heilige Anna sitzt auf einer breiten, wie es scheint, steinernen Bank mit hoher Lehne. Die senkrechten Höhen des Sitzes und der Lehne sind durch rundbogige Blendungen verziert und mit einem Sims, von Rundstab, Hohlkehle und Deckplatte gebildet, abgeschlossen. Die Heilige trägt ein Kleid, welches vom Gürtel an, der mit Kreisen verziert ist, in weiten Falten herabfällt und darum auch oberhalb des Gürtels Falten zeigt. Von der halben Brust aufwärts hat es einen Schlitz, der mit zwei Paar Knöpfen geschlossen ist. Ein sehr weiter am Halse geschlossener Mantel bildet das Oberkleid. Ein weites weisses Tuch, wie die Wittwen trugen, bedeckt ihren Kopf und hängt bis auf die Schultern herab. Eine Glorie mit einem Doppelrande umspannt den Kopf. Das Christuskind trägt einen bis auf die Füsse reichenden Rock mit weiten Aermeln und kleinem übergeschlagenen Kragen. Der Rand der Glorie ist mit einem Kreuze gestützt, dessen Arme die Form heraldischer Lilien haben. Maria, als Mädchen, hat um das Haupt die Glorie, lange über den Rücken herabfallende Haare und ein Kleid mit weiten Aermeln bis auf die Füsse. Der Ausdruck der Gesichter ist geistlos, die Zeichnung naturgemäss, die Falten durch Striche sorgfältig schattirt und in den Brüchen hart geknickt. Das Bild ist durch eine von links nach rechts schraffirte Doppellinie unten begrenzt, unter welcher noch eine einfache Querlinie hinläuft. Darauf folgt in Cursivschrift die Ueberschrift: **Für die pestilencz.** Nun kommt in vier Zeilen ein Gebet des Inhalts:

Gegrůßt biſtu maria vol gnǎden der herr iſt mit dir dein gnad ſÿ mit mir / Geſegnet biſtu vnnder allen Frowen Vnd geſegnet ſy dein hailige mitter (statt mǔtter) / Anna, von welcher geborn iſt ōn ſúnd ōn vnraimigkait din hai-liger v . . . t . . . . / tiger lychnā vß welchem geborn iſt Jheſus criſtus Amen

Eine Linie schliesst dies Gebet ab, darauf folgt:

Bǎpſt allexander ÿecz bǎpſt iſt hat allē criſtglǒbigē menſchen gebē die vor / dem bild Sant Anne dz obgeſchriben gebett drÿ mal ſprechen .x. tuſent Jǎr ǎb / laß tǒtlicher ſund vnd xx. tuſent jǎr lǎßlicher ſund. Vnd iſt an dem nǎchſten / vergangen oſtertag vßgegangē von ſeinem bǎpſtlichen ſtůl. Vnd ſelbs mit / ſeinen hennden angeſchlagen Ān alle kirchtúren die zů rom ſind. vnd alſo- / von ſeiner hailigkait beſtǎttiget In dem Jǎre als man zalt Nǎch Criſti ge- / burt vnſers lieben herren Tuſent vierhunndert vnnd Jm vier vnd-(neun)czig / ſten ⁂ deo gracias . ·|· laus deo.

Papst Alexander ist Alexander VI., der von 1492 bis 1502 regierte. Die Zahl *neun* ist von Wurmstichen angefressen, muss aber *neun* heissen, weil eine andere Zahl nicht passt. Denn Alexander V. regierte 1409.

Die Zeit unsers Holzschnittes steht durch die Inschrift fest; die Arbeit, die Sprache und das Colorit von glänzendem Saftroth und gemischtem Grün zeugen für Schwaben, Augsburg oder Ulm u. s. w.

Der Druck ist scharf in schwarzer Farbe, wahrscheinlich mit der Presse ausgeführt. Das Papier zeigt kein Wasserzeichen, ist aber das jener Zeit in Schwaben übliche. Es hat Eindrücke, als ob es mit Filz gepresst wäre.

H. 9 Z. 5 L. B. 6 Z. 6 L.

No. 229.

Das Wappen des Papstes Julius II.

(1503 – 1513.)

In einem zehneckigen, nicht heraldisch geformten Schilde, steht ein Eichbaum. Die untere Hälfte desselben besteht aus dem Stamme, der fünf Wurzeln und an jeder Seite je zwei verhackte Aeste sowie je eine Eichel hat. Die obere Hälfte besteht aus einer Krone von vier Aesten, zwei grosse stehen auswendig und zwei kleine inwendig. Die äusseren Aeste sind oben gegeneinandergebogen, kreuzen sich und laufen ziemlich horizontal jeder in drei Blätter und zwei Eicheln aus. Die Blätter, welche oben unmittelbar hinter der Kreuzung hervortreten, wenden sich concentrisch nach oben und bilden den Schluss des Baumes. Das nächste Blatt jedes Zweiges wendet

sich abwärts, dann treten die Eicheln ein, eine aufwärts, eine abwärts gekehrt, und endlich bildet das dritte Blatt in wagrechter Lage den Schluss der grossen Aeste. Im obern Theile der zugespitzten Ellipse, welche diese Aeste durch die Kreuzung bilden, sind zwei Eicheln, eine aus jedem dieser Aeste, gewachsen. Auf dem Boden dieser Ellipse sprossen aus den grossen Aesten zwei kleine, die sich innerhalb der Ellipse kreuzen, dann links über und rechts unter dem grossen Aste aus der Ellipse heraustreten und in drei Blätter und zwei Eicheln enden, die zwischen den Blättern stehen. Die ersten Blätter wenden sich nach der Rundung zurück, das dritte Blatt bildet die Spitze. Diese Gestalt des Baumes bestimmt die Form des Schildes, er ist für die Aeste in der obern Hälfte breit und unten für den Stamm schmal. Oberhalb des Schildes liegen die gekreuzten mit einer rothen Schnur in der Kreuzung zusammengebundenen Schlüssel der Kirche. Die Schnur schlingt sich vor den Griffen noch einmal um die Schlüssel und endet nach einer Schlinge unter den Griffen in eine Troddel. Der Griff der Schlüssel hat die Form eines verschobenen Vierecks, dessen Ecken mit Knöpfen geschlossen sind. Diese Griffe sind mit einem Kreuze ausgefüllt, dessen Arme sich gegen den Rand des Griffes und gegen ihre Kreuzung verjüngen. Ueber den gekreuzten Schlüsseln steht die dreifache päpstliche Krone, deren Bänder die Schlüssel umschlingen, sich dann rückwärts fast bis zur Höhe des Kreuzes der Tiara erheben und im Bogen wieder herabfallen. Krone und Bänder sind mit roth und grünen Edelsteinen besetzt. Sie endigen sich in Fransen. Unten hinter dem Fusse des Schildes zieht sich ein Spruchband herum, dessen Enden sich bis zur oberen Hälfte des Schildes empor wenden und den Raum, welchen der Ausschnitt am untern Theile des Schildes übrig lässt, ausfüllen. Auf der linken Hälfte des Spruchbandes steht *IVLIVS*, auf der rechten *II ⁘ PAPA ⁘*

Die Umfassung bildet ein gelber Rahmen, dessen innere Hälfte durch Schraffirung vertieft erscheint.

Die Zeichnung ist sicher und gewandt, die Linien sind überaus kräftig, der Druck in schwarzer Farbe, aber hin und wieder intermittirend. Er ist mit der Presse ausgeführt. Das Colorit ist nicht genau, aber lebhaft. Guttigelb ist die Krone, der Bügel, das Kreuz und die Bänder der Tiara, die Knöpfe und die Füllung der Griffe, der Bund zwischen Griff und Stiel des Schlüssels, der Knopf der Troddeln, der Stamm, die Aeste und Früchte der Eiche sowie die Einfassung des Bildes. Saftroth, aber etwas verblichen, ist der Kopf der Tiara, die eigentliche Mütze, einige Edelsteine an der Krone und an den Bändern, die Kreuze an den Enden der Bänder; saftroth und grün sind die Fransen der Bänder, die Schnuren um die Schlüssel und die obere Schattirung des Schriftbandes; grün sind einige Edelsteine der Krone und der Bänder, die Blätter der Eiche und die innere Schattirung des

Spruchbandes; von unbestimmbarer (blassbrauner?) Farbe sind der Schild und die Schlüssel.

Aus der Arbeit lässt sich Zeit und Ort des Ursprungs nicht wohl bestimmen. Papst Julius II. regierte von 1503—1513. In diese Zeit fällt höchst wahrscheinlich die Anfertigung dieses Wappens, da später kaum Veranlassung sein konnte, dasselbe darstellen zu lassen. Das Papier ist ohne Wasserzeichen.

H. 15 Z. 3 L. B. 10 Z. 8—9 L.

No. 230.

St. Benedict.

(1516.)

Das Leben St. Benedict's, welcher durch seine Reformen des Mönchslebens im Occidente sich um Kirche und Wissenschaft unsterbliche Verdienste erworben hat, ist ausführlich von den Benedictinern dargestellt worden.[172] Wir beschränken uns daher auf Mittheilung Desjenigen, was zum Verständniss unsers Bildes nothwendig ist. St. Benedict, geboren in Nursia in Umbrien um das Jahr 480, zog sich aus dem Verderbniss der Welt in eine Einöde bei Subiaco zurück und lebte unter den grössten Entbehrungen frommen Uebungen und Betrachtungen. Um seine sinnlichen Regungen zu ertödten, wälzte er sich nackend in Nesseln und Dornen. Aus diesen von seinem Blute gefärbten Dornen wurden, wie bei St. Franciscus, angeblich die Rosen, deren Nachwuchs noch jetzt bei Subiaco gepflegt wird.[173] Von den Mönchen des Klosters von Subiaco zum Abt berufen, verbesserte er die verfallene Zucht, zog sich aber dadurch den Hass der Mönche in dem Grade zu, dass sie ihn durch einen Nachttrunk vergiften wollten. Allein der Becher zersprang, als St. Benedict das heilige Kreuz über ihn schlug, und der vergiftete Trank floss auf den Boden.[174] Eine andere Sage berichtet, dass das Gift in Folge des von St. Benedict geschlagenen Kreuzes als Schlange aus dem Becher emporgestiegen sei. Ferner wird berichtet, dass man dem Heiligen, um ihn zu tödten, ein vergiftetes Brod gebracht habe, aber ein Rabe habe dasselbe weggetragen.[175] St. Benedict starb am 21. März 543. Auf unserm Bilde erscheint St. Benedict unter den Symbolen seiner Selbstbeherrschung und seiner Gefahren. Er hat in der Tracht seines Ordens um das Haupt eine bräunlichgelbe Glorie und in der Linken

172) Acta SS. Mart., Tom. III, 21. März, p. 277 ff. Mrs. Jameson, Legends of the monastic Orders, p. 8 ff.

173) Hase, St. Franciscus von Assisi, Leipzig, 1856, S. 13.

174) Gregorius Magnus in Vita St. Benedicti Acta SS. Mart. Tom. III, p. 278, 3.

175) Alt, Die Heiligenbilder, S. 82 und S. 197. Mrs. Jameson, Legends of the monastic Orders, p. 16.

ein Pastorale, an dessen kunstreich gearbeiteter Schnecke ein Sudarium hängt. In der Rechten hält er einen Becher, aus welchem vier Schlangen sich emporrichten. Vor ihm sitzt auf einer Pflanze ein Rabe mit halb erhobenen Flügeln, welcher nach einer Blüte der Pflanze hackt. Ein Brod ist aber nicht zu sehen. Hinter dem Heiligen rechts stehen höhere dichte Pflanzen, wahrscheinlich Dornen. Neben seinem Haupte steht links **Sanctus**, rechts **Bene**(dictus). Unten vor den Füssen des Heiligen steht links: MAИSEE, (das N steht also verkehrt), rechts hinter ihm steht: ꟻ 8 A 1716 (1516). PASSAVANT, *Peintre-Graveur*, T. I, p. 23, bespricht unser Bild, ohne das Monogramm und die Jahrzahl zu erwähnen. Mansee ist die im oberösterreichischen Salzkammergute gelegene Abtei Mondsee.

Unser Bild ist richtig gezeichnet, hat eine etwas harte, aber richtige Schattirung durch Schraffirung und ist scharf in schwarzer Farbe mit der Presse gedruckt. Das Colorit ist matt; braun das Kleid St. Benedict's, grün das Sudarium, der Fussboden und die Gewächse, röthlich die Blumen der Pflanze. Das Monogramm ist noch nicht erklärt. Ein Wasserzeichen findet sich nicht.

H. 3 Z. 10½ L. B. 2 Z. 5 L.

No. 231.

Das Lob der Maria.

(Angeblich vom Jahre der Welt 4741.)[176]

Die Darstellung besteht aus einem Brustbilde der Jungfrau und dem unter dem Bilde befindlichen Lobe der Gottesmutter. Maria mit Glorie und bekleidet mit einem Mantel, den sie zum Theil über den Kopf gezogen hat, breitet die Arme aus und erhebt die Hände. Auf ihrer Brust ist in einem Medaillon, welches am Rande einen Strahlenkranz bildet, das Brustbild Christi mit Glorie und bekleidet mit einem Mantel. Er hält in den gegen die Brust gewendeten Händen, wie es scheint, ein Buch. Den Hintergrund für Maria bildet ein weisser Schild, auf welchem links $\overline{\text{MP}}$ Maria, rechts $\overline{\Theta\text{Y}}$, wahrscheinlich *Θεοτόκος* (Mutter Gottes) steht. Von ihm gehen Strahlen aus, welche den übrigen Raum des Hintergrundes erfüllen. Auf jeder Seite der Maria steht ein Engel mit einem Mantel über einer Tunika bekleidet und mit langen bis zu den Kniekehlen reichenden, halb ausgebreiteten Flügeln versehen. Mit der von Maria abgewendeten Hand halten sie einen Stab, in der Marien zugewendeten eine Kugel. Die Kugel des Engels links hat das Zeichen $\overline{\text{IC}}$ (Jesus), die des Engels rechts das Zeichen $\overline{\text{XC}}$ (Christus). Die ganze Gruppe wird von Wolken ge-

176) Dieses Datum muss falsch gelesen sein oder sich auf das Originalbild beziehen, denn dies würde mit dem Jahre 1273 unserer Zeitrechnung zusammenfallen.

tragen. Unter derselben steht Text in russischer Sprache und zwar 17 Zeilen in grösseren Buchstaben, welche das Lob der Maria enthalten, und 5 Zeilen in kleineren Buchstaben, welche die Nachricht über den Ursprung des Lobes der Maria mittheilen. Er lautet in deutscher Uebersetzung also:

Höchlich freue dich, hochgebenedeite Maria, da du empfangen hast im Mutterleibe den Sohn Gottes; freue dich, da du ihn in deinem Leibe getragen hast; freue dich, da du ihn geboren hast; freue dich, da du ihn knieend verehrt hast; freue dich, da du den Christ in die Kirche nach dreien Tagen getragen hast; freue dich, da Christus Gebeine vom Kreuze abgenommen worden; freue dich, als du selbst mit ihm beschäftigt warest; freue dich, da du über die Würde der Engel und den Ruhm der Heiligen hocherhaben bist; freue dich, da du auf Erden Frieden schaffest; freue dich, da dir die Himmelsbewohner alle unterthan sind; freue dich, da du alles, was du willst, von deinem Sohne Christus dem Gnädigen erbitten kannst; freue dich, da du befähigt bist, zu sitzen bei der hochheiligen Dreieinigkeit; freue dich, dass du die Mutter gekränkter Menschen bist, die zu dir ihre Zuflucht nehmen; freue dich, da deine Freude in Ewigkeit sich nicht enden wird; freue dich, du Hochgebenedeite, der Herr ist mit dir.

Dieses Lob der allerheiligsten Jungfrau ist gedruckt in dem Buche der neuen Andacht, wie ich darstellte in dem Hause des Erzbischofs von Kantuari und zu dessen Gebrauche, um dieses Lob von meiner Erfindung alle Tage auszusprechen in seiner Rede. Wenn nur jemand dieses Lob von meiner Erfindung alle Tage ausspricht, so wird ihm in der Zeit seines Todes Trost und Befreiung von Qualen werden. Im Jahr 4741 (nämlich der Welt).

Rechts unten in der Ecke steht АФДІ. ГОДȣ. Die Zeichnung ist steif, der Schnitt grob, der Druck mit der Presse gleicht dem Metalldrucke, aber alles, namentlich die Buchstaben, ist sehr deutlich. Das Colorit ist ziemlich lebhaft, nur das Gelb ist sehr schmutzig. Gelb sind die Glorien der Maria, des Engels rechts, die Füsse desselben und die Einfassung des Blattes. Violett der Mantel der Maria und die Kugel des linken Engels. Hellspahngrün ist das Kleid der Maria, der Rock Jesu und der Rand des Medaillons, das Kleid und die Kugel des rechten und der Mantel und die Füsse des linken Engels, zinnoberroth der Rock des linken, der Mantel und Rockbesatz des rechten Engels, die Flügelränder beider und der Mantel Christi. Schwarzgrau sind die Haare und Flügel der Engel, sowie die Wolken, welche die Gruppe tragen. Unser Holzschnitt scheint russischen Ursprungs zu sein. Er steht aber für uns so vereinzelt, dass wir über Ort und Zeit seines Ursprungs nichts zu bestimmen wagen.

H. 1 Z. 11 L. B. 6 Z. 6 L.

No. 232.

Eine Hirschkuh mit Halsband.

Volldruck.

Das Bild, von dem wir hier ein Facsimile geben, stellt höchst wahrscheinlich eine liegende nach rückwärts (nach rechts) blickende Hirschkuh mit geöffnetem Maule dar. Denn wenn wir auch nicht ganz in Abrede stellen können, dass die Figur wegen des Halsbandes für einen Hund gehalten werden könnte, so sprechen doch der schlanke lange Hals, die zweispaltigen Hufe und der kurze rundgebogene Schwanz, welcher, auch wenn er abgekürzt wäre, bei einem Hunde diese Krümmung nicht annehmen kann, für eine Hirschkuh.

Die Figur ist voll dargestellt, das heisst, wo anderwärts schwarze Striche die Contouren bilden, wie in der Einfassung des Auges, des Halsringes, am linken Blatte und am linken Schenkel, sowie in den Spalten der Klauen, oder da, wo sonst schwarze Füllung vorhanden ist, wie im Innern des rechten Ohres, da hat unser Bild an den genannten Stellen weisse Linien oder weisse Stellen. Es ist also die Figur im Stocke oder auf der Platte erhaben stehen gelassen und die Begrenzung ist ausgeschnitten worden. Ebenso muss natürlich das Holz um die Figur weggeschnitten sein. Wir nennen diesen Druck, weil die ganze Figur voll gedruckt ist, einen Volldruck. Der Stock hat die grosse Masse der Farbe nicht ganz gleichmässig wiedergegeben, daher ist der Druck etwas griesslich. Gleichwohl muss auf den Stock vor dem Drucke sehr viel Farbe gebracht worden sein, denn dieselbe ist stark durch das Papier gedrungen. Die tiefe schwarze Farbe ist wahrscheinlich Buchdruckerfarbe und der Druck muss mit der Presse besorgt sein, denn die Rückseite des Blattes zeigt nicht den geringsten Eindruck des Stockes. Ob dieser Stock zum Abdruck mit Farben als Bild ursprünglich bestimmt gewesen ist, wofür der völlige Mangel alles landschaftlichen Hintergrundes nicht spricht, oder ob wir hier den Abdruck eines Stempels für irgend welchen Zweck haben, lassen wir unentschieden. Zeichnung und Schnitt sind ziemlich unvollkommen und machen den Eindruck des Alterthümlichen. Das Papier, welches die Merkmale hohen Alters hat, ist ohne Wasserzeichen.

H. 2 Z. 2 L. B. 2 Z. 1 L.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.


Mark Lansburgh Collection



